This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

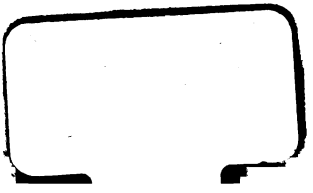
50543.27.3

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK



Theatralische Eindrücke

von

Oscar Blumenthal

Das Schlechte herabzusetzen, ist Pflicht
gegen das Gute, denn Wem Nichts für
schlecht gilt, dem gilt auch Nichts für gut.
Schopenhauer

Berlin 1885
A. Hofmann & Comp.

Theatralische Eindrücke

von

Oscar Blumenthal

Das Schlechte herabzusetzen, ist Pflicht
gegen das Gute, denn Wem Nichts für
schlecht gilt, dem gilt auch Nichts für gut.
Schopenhauer

Berlin 1885
A. Hofmann & Comp.

50543.27.3

HARVARD COLLEGE
DEC 20 1924
LIBRARY
Wendell Fund

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Faust auf der Bühne	1
Grillparzer in Norddeutschland	44
Calderon-Abende	63
Götter, Helden und Wagner	73
Scandinavische Bühnendichter	86
Paul Lindau's Gräfin Leah	113
Hugo Bürger	127
Ernst von Wildenbruch	138
Römerdramen	154
Tommaso Salvini	168
Ernesto Rossi	187
Adelaide Ristori	214
Edwin Booth	221
Mustervorstellungen	234
Der Erbe Scribe's	252
Alexander Dumas Fils	272
Dramatisirte Romane	295
Salon-Tragödien	308
Aus der italienischen Dramatik	320
Das Virtuosenthum in der Regie	325
Staat und Bühne	343

Faust auf der Bühne.

„Ihr wißt, auf unſern deutſchen Bühnen
probirt ein Jeder, was er mag!“ ...

Es ſcheint faſt, daß Goethe, als er im Theatervorſpiel zum „Fauſt“ dieſe Verſe niederſchrieb, die Schickſale vorausgeahnt hat, die „Fauſt“ ſelbſt im Wandel der Zeiten erleben würde. An dem unſterblichen Gedicht haben in der That die deutſchen Bühnenleiter, und zwar „Jeder wie er mag“, herumprobirt. Um wieviel wunderliche neue Kapitel iſt die Theatergeſchichte des „Fauſt“ erſt in der jüngſten Zeit wieder angewachſen! Auf wieviel verſchiedenen Wegen hat man nicht verſucht, die weltweite Dichtung in den engen Rahmen des Theaters zu ſpannen und ihren widerſpänſtigen Text für die Bedürfniſſe des Soufflirbuches zu bändigen! So oft es galt, dem Lebendigſten aller Todten eine neue Huldigung darzubringen, hat man ſeinen „Fauſt“ in neuer Form aufgeführt. Bald hat man das Werk zuſammengezogen, bald auseinander geſpalten. Neben dem „Fauſt“ in zwei Theilen, den uns Goethe hinterlaſſen hat, beſitzen wir nun einen „Fauſt“ in drei Theilen, den Adolf Wilbrandt auf die Bretter des Hofburgtheaters gebracht hat. Ja ſogar ein gevierttheilter Fauſt iſt

— auf der Hofbühne in Hannover — zur Darstellung gekommen, und wenn den Faust des Volksbuches die Teufel zerrissen haben, so haben es bei dem Faust Goethes die Regisseure gethan. Es wird nachgerade immer dringlicher, über alle diese verschiedenen theatralischen „Faust"-Bearbeitungen ein vorsichtiges, kritisches Protokoll aufzunehmen, um die Frage zu untersuchen, ob denn wirklich durch die derben Erklärungsmittel der Bühnenkunst das Verständniß einer Dichtung gefördert wurde, die schon den Zeitgenossen Goethes in einer Wolke von Widersprüchen und Geheimnissen erschien und die auch heute noch weit mehr gefeiert als verstanden wird. . .

Es ist zweckmäßig, zur Klarstellung dieser Frage Goethe selbst in seinen überlieferten Zeugnissen anzurufen und die Bühnengeschichte des Werkes bis in ihre Anfänge zurückzuverfolgen — eine Rückschau, welche neuerdings Wilhelm Creizenach und Theodor Enslin durch liebevolle Vorarbeiten sehr erleichtert haben.

Als Goethe den Gedankenbau, den er in seinem „Faust" für die Unsterblichkeit emporgeführt hat, wenige Wochen vor seinem Tode, nach über sechzigjähriger Schaffensarbeit, vollendet hatte, die er mit Penelope-Geduld immer wieder unterbrochen und immer wieder aufgenommen hat, sagte er zu Riemer nicht ohne eine Würze seiner Schelmerei, daß er sein Werk als „ein offenbares Räthsel" hinterlasse, „das die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache." „Auf Miene, Wink und leise Hindeutung" — fügte Goethe hinzu — „soll sich hier der Leser verstehen, um am Ende mehr zu finden, als der Dichter geben konnte." Dieses Selbstbekenntniß Goethes, das mit dem schalkhaften Behagen der Neckluft ausgesprochen erscheint, wirkte als ein verhängnißvoller Signalschuß. Nun mußten sich die Deuter und Ausleger, die ja besonders in Deutschland so gern um die Werke der Denker und Dichter ihr Noten-Gerüst bauen, geradezu aufgefordert fühlen, an den

Räthsel-Versen des „Faust" ihren Scharfsinn zu proben, und Das, was in den Worten nicht zu finden war, im Nothfalle unter den Worten zu suchen. Für die Erläuterungen, Exegesen, Bearbeitungen war jetzt das Stichwort gefallen, uud da hat man denn auf zwei verschiedenen Wegen gesucht, des „offenbaren Räthsels," das im „Faust" geboten war, Meister zu werden. Die Einen versuchten's mit den todten Lettern des Buchkommentars, während es die Andern mit dem leibhaften Commentar der Bühnendarstellung versuchten. Die Einen ließen über die Dunkelheiten des Werkes die Srtahlen der Studirlampe fallen, während die Anderen es kecklich in die schimmernde Beleuchtung der Theaterlampen rückten.

In einer ehrfurchtgebietenden Reihe stehen die Buchcommentare vor mir. Ihrer Kenntniß wird sich Niemand entziehen können, dem es um das Verständniß aller Einzelheiten zu thun ist. Aber sie sind nachgerade zu einer bändereichen Litteratur angeschwollen, zu welcher die Philosophen und die Philologen, die großen Denker und die kleinen Sammler mit der nämlichen Emsigkeit viel Müßiges beigetragen haben. Kein Philosoph von Ruf hat der Lockung widerstehen können, in den entzückenden Abgrund des Tiefsinns hinunterzuleuchten, den Goethe uns in seinem „Faust" aufgethan. Jeder suchte die krausen Widersprüche nach seinem eigenen System zu lösen, nach seiner eigenen Weltanschauung zu einer runden Einheit zusammenzudeuten. Und da es bei der biegsamen Vieldeutigkeit des Werkes kaum ein einziges philosophisches System giebt, das sich nicht bei einigem taschenspielerischen Geschick zwischen die Zeilen der Dichtung einbetten läßt, — das Ganze der Menschheit steht auf der Tagesordnung, wenn „Faust" auf der Tagesordnung steht — so ist nicht zu hoffen, daß die philosophischen Auslegungen jemals ein Ende finden werden. Neuerdings hat ein Erklärer sogar die Spuren des Freimaurerthums im „Faust" nachgewiesen und selbst in der engen Maske

des Pietismus ist man an das freieste Werk der Weltlitteratur herangetreten. Aber mehr noch als die Liebe zu dunkeln Gedankenräthseln hat die Neigung der Deutschen zu exegetischem Kleinigkeitskram an der „Faust"-Litteratur mitgearbeitet. Die sprachlichen Seltsamkeiten des Werkes, sein Reichthum an Anspielungen auf verschollene Dinge, die schrullenhafte Unverständlichkeit seiner Hexen- und Gespensterſprüche, seine verstohlenen epigrammatischen Neckreden — sie boten dem Erklärungseifer unserer Goetheforscher eine breite Fläche.

Da war doch einmal ein deutsches Werk, das sich genau so behandeln ließ, wie ein alter griechischer Classikertext, den man Seite für Seite mit Fußnoten und Randgloſſen überstreut. Für den philologischen Sport der Textkritik und Variantensammlung war durch die verschiedenen Drucke und Handschriften ein reicher Anlaß geboten und so besitzen wir denn gegenwärtig „Faust"-Ausgaben mit Anmerkungen, in welchen ein Papierschweif von gelehrten Erörterungen an jeden Vers gebunden wird. Selbst die belangreiche Frage ist von Heinrich Düntzer mit Sorgfalt erörtert worden, wie die „unanständige Geberde" ausgesehen hat, welche sich Mephistopheles in der Hexenküche gestattet. J. F. Schröer hat den Vers: „Ein braunes Bier, ein beizender Toback" für einen geeigneten Anlaß gehalten, um uns über die Sprachformen Taback und Toback aufzuklären. Vor Allem aber wurde nach Anspielungen und Symbolen gewittert. Weil Einiges im „Faust" auf eine allegorische Deutung unbestrittenen Anspruch macht, sollte nun sofort die ganze Dichtung aus Allegorien zusammengewürfelt sein und die Dinge sollten nicht mehr sich selbst bedeuten, sondern nur Atrappen und Futterale darstellen, die irgend ein gedankliches Sinnbild verhüllen.

Der Erdgeist ist also gar kein Geist, sondern nach Oswald Marbach ein Symbol von Fausts eigenen Gedanken. Auch ist Mephisto nicht Mephisto, sondern nach Friedrich Kreyßig

ein losgelöster Theil von Faust selbst. Der „erhabene Geist", den Faust in seinem Monolog anruft, soll nach einer Deutung von Julian Schmidt kein Anderer sein, als Spinoza. Und nun vollends der zweite Theil! Helena hat man in eine Gestalt umgedeutet, die vom Scheitel bis zur Sohle aus allegorischen Gliedmaßen zusammengesetzt ist. Den Homunculus deutet sich jeder Erklärer nach seinem Belieben, und selbst in dem Zauberschlüssel, durch welchen Faust die Mutter beschwört, hat man das Metallbild eines philosophischen Begriffs erblickt. So haben die Symboldeuter des „Faust" allen warmblütigen Gestalten der Dichtung, allen märchenhaften Erscheinungen des Werkes ihr körperliches Wesen ausgezogen. Die überlieferten Zaubergeräthschaften der Volkssage wurden zu schattenhaften Ideenbildern, und die farbige Märchenwelt, die vor uns aufgeschlossen ist, verwandelte sich durch die getüftelte Weisheit der Erklärer in ein flatterndes Nebelreich, in welchem wir den Boden unter den Füßen verlieren.

Den geraden Gegensatz nun zu diesen künstlichen Gespinnsten der Buchweisheit bilden die Versuche der Bühnenbearbeiter, dem unzugänglichen Werk durch die Hülfe der Schauspielkunst beizukommen. Die kühnen Theatermänner kannten keine philosophischen Scrupel und keine pietätvolle Befangenheit. Mit dem fröhlichen Muth der Oberflächlichkeit gingen sie an allen Gedankenabgründen des Werkes vorüber, um mit der Papierscheere in der einen, dem Regiebleistift in der andern Hand aus der geheimnißtiefen Dichtung ein bretterrechtes Stück herauszuholen, das man dem Rollenschreiber für den Bedarf der Schauspieler übergeben konnte. Dabei ließen sich die Bearbeiter nicht durch die Erwägung abschrecken, daß die Worte der Dichtung viel zu sinnschwer, viel zu befrachtet mit Gedanken und Anschauungen sind, um sich durch den Mund der Schauspieler gemeinverständlich mittheilen zu lassen. Ebensowenig ließen sie sich durch die Beobachtung einschüchtern, die ihrem

kundigen Theaterblick nicht entgehen konnte, daß in der scenischen Entwickelung der Begebenheiten, dem rein stofflichen Inhalt der Dichtung schon im ersten Theil der klare Zusammenhang fehlt, den das Theater erfordert. Man ließ sich über die theatralische Sprödigkeit der Einzelheiten durch die lockende Aussicht hinweghelfen, die bunte Erscheinungswelt des Werkes, welchen der Dichter mit einem Blick voll plastischer Schöpferkraft angeschaut hatte, in Leib und Leben zu übersetzen.

Die populäre Gestalt des Helden, welchen die Sage mit ihren wunderlichsten Arabesken umrankt hat; das magische Halbdunkel, in welchem er uns in seinem hochgewölbten gothischen Zimmer zwischen Thiergeripp und Todtenbein entgegentritt, um dann durch mystische Zeichen die Geisterwelt aus ihrer Tiefe zu beschwören; der stimmungsvolle melodramatische Zusammenklang der Osterglocken mit den beredten Versen, in welchen der Verzweifelte sich aus der fröstelnden Umarmung des Todes losringt; dann die farbige Entfaltung des mittelalterlichen Volkslebens in den Spaziergangsscenen; die geistflammende Gestalt Mephisto's, die uns in jedem Verse ein geflügeltes Wort auf die Lippen legt; der übermüthige Witz der Studentenscenen und der grotesque Shakspeare'sche Humor der Hexenküche; endlich aber und vor Allem die Gretchentragödie, in welcher wir gleichsam die Urzellen der Poesie blosgelegt sehen und die unmittelbare Blutwärme des nackten Lebens fühlen ... alle diese Momente, die schon aus dem gelesenen Buch mit so sinnlicher Erscheinungskraft hervorsprangen, mußten schon durch ihre äußerliche Wirkung die Eroberung des „Faust" für die Bühne immer von Neuem verführerisch erscheinen lassen. Ueber die scenischen Abgründe, die sich auf Schritt und Tritt zu eröffnen drohten, mußten entweder herzhafte Striche oder die Nothbrücken der Theaterroutine hinweghelfen und der Kritik konnte es immerhin überlassen bleiben, über die geistige Beraubung des Werkes, über seine pontische Einbuße, über die

textliche Verstümmelung ihr Klagelied zu singen. Zuletzt wirkte nicht als die geringste Lockung die Möglichkeit, in der Entfaltung des tollen Spuck- und Zauberwesens für Maschinenspielerei und Decorationsprunk reiche Veranlassung zu finden. Da konnten mit den Hebeln der vorgeschrittenen Bühnentechnik alle Zauberkünste Mephisto's aus dem Buch auf das Theater gehoben werden, und während die philosophischen Erklärer alle sinnlichen Erscheinungen des Werkes in Symbole verflüchtigen ließen, haben die Theatermänner umgekehrt selbst das offenbar Symbolische mit körperlicher Greifbarkeit vor uns hingestellt. Schließlich kam das Werk auf die Bühne mit Allem, was darin kreucht und fleucht, und selbst der Pudel, der den Faust in weiten Schneckenkreisen umspringt, ja sogar die Motten, die aus Faustens Pelz emporflattern, wenn ihn Mephisto im zweiten Theil vom Nagel hebt, sind wiederholt leibhaft vor dem Publikum erschienen. Es ist keine Frage, daß für die Bühnenverbreitung des „Faust" nicht wenig die Bestandtheile mitgewirkt haben, die das Werk von Spektakelstück und Zauberposse in sich trägt. Auf das moderne „gedankenlose Gafferpublikum", das Friedrich Vischer einmal mit schwäbischer Gradheit ausschilt, ist auch von den „Faust"-Bearbeitern oft gerechnet worden.

Und wenn ich sie mir nun alle nebeneinander stelle, die Soufflirbücher, die auf den Namen von Goethes „Faust" ausgeschrieben sind, und mit einem einzigen Augenaufschlag zu überblicken suche, wie verschiedenartige Umgestaltungen der Text erfahren hat, so erinnere ich mich an die schöne Fabel vom Hut, die uns der alte ehrliche Gellert geschrieben. Zuerst war es ein runder Hut. Dann bekam er zwei aufgesteifte Krämpen und ihr Erfinder glaubte nun den Gipfel des Menschenwitzes erreicht zu haben. Aber sein Erbe fügte ehrfurchtslos noch eine dritte Krämpe hinzu. Sein Nachfolger änderte wieder

die Farbe des Hutes. Der Nächste faßte ihn mit Schnüren und Tressen ein:

Und jedes Mal ward die erfund'ne Tracht
Im ganzen Lande nachgemacht.
Der Erbe ließ ihm nie die frühere Gestalt:
Das Außenwerk ward neu —
Er selbst, der Hut, blieb alt.

Nicht anders ist es dem Fausttext unter den Händen unserer Theaterhandwerker ergangen: Sie ließen ihre dramaturgischen Bügeleisen darüber hinfahren — „herauf, herab, und quer und krumm "— um das Buch immer von Neuem umzustülpen und zurechtzuschniegeln. Auf jeden Klugen aber, welcher den Dichter verbessert hatte, folgte stets noch ein Klügerer und verbesserte den Verbesserer . . . und nur Goethe selbst, unter dessen Augen man bereits die hastige Arbeit begonnen, stand in olympischem Gleichmuth seitab, um sich jeder Einladung zur Mitwirkung immer mit vornehmer Sprödigkeit zu entziehen. Eine Anzahl von Goethe'schen Gesprächsäußerungen beweist es, daß es thatsächlich keinen zäheren Gegner der „Faust"-Aufführungen gegeben hat, als — den Dichter des „Faust" selbst.

Der erste Versuch einer Bearbeitung wurde bereits gemacht, als das Werk noch gar nicht vollendet war. 1790 erschienen die ersten fragmentarischen Stücke aus dem „Faust" — der „Torso des Herkules", wie Schiller sagte, „aber mit einer Kraft und Fülle des Genies, die den ersten Meister unverkennbar zeige". Die für den Gesammt-Organismus der Dichtung wichtigsten Theile des Werkes, unter Anderem der Vertrag Faust's mit Mephisto, fehlten in dieser ersten Veröffentlichung, die jüngst durch einen dankenswerthen Neudruck in einer Ausgabe von Wilhelm Ludwig Holland allgemein zugänglich gemacht worden ist. Auch die Gretchen-Tragödie war noch nicht vollendet. Das Fragment schließt

mit der Ohnmacht Gretchens in der Kirche. Der Prolog im Himmel fehlte. Die Valentinſcene fehlte. Die Walpurgisnacht fehlte. Von irgend einer Möglichkeit, dieſen unabgeſchloſſenen „Fauſt“ auf die Bühne zu bringen, konnte alſo füglich keine Rede ſein. Aber wie es heutzutage fingerfertige Schriftſteller giebt, welche die Gartenlauben-Romane dramatiſiren, noch bevor ihr Abſchluß in der Zeitung erſchienen iſt, ſo hat ſich auch nach Goethes fragmentariſchem „Fauſt“ bereits eine unberufene Hand ausgeſtreckt. Man dichtete den Schluß nach eigenem Belieben und in Geſtalt eines Operntextes, welchen der Kapellmeiſter Schmieder in Muſik ſetzte, erfuhr das Werk ſieben Jahre nach ſeinem Erſcheinen die erſte Verunſtaltung. Ein anderes „Fauſt“-Libretto, das Methfeſſel componirte, lieferte zu gleicher Zeit Johann Friedrich Schinck, und Schiller ſtrafte ihn im Muſen-Almanach von 1797 durch das Xenion:

Fauſt hat ſich leider ſchon oft in Deutſchland dem Teufel ergeben,
Doch ſo proſaiſch noch nie ſchloß er den ſchrecklichen Bund.

Die Ungeduld der Zeitgenoſſen war nun aber durch Goethes „Fauſt“ einmal aufgeregt worden, der Sagenzauber des volksthümlichen Stoffes übte von Neuem ſeine tiefe Wirkung, und da Goethe allzu lange mit der verheißenen Vollendung des Werkes auf ſich warten ließ, ſo wurde der „Fauſt“-Hunger des Publikums wohlgemuth durch andere Dichter befriedigt.

Goethe ſelbſt ließ ſich inzwiſchen durch den tollen Bühnenſpuk, der um ihn her ſein Weſen trieb, nicht antreiben, den biographiſchen Stoff der Fauſtſage theatergemäßer zu geſtalten, als es urſprünglich ſeine Abſicht war. An Anregungen dazu hat es ihm allerdings durch Schillers Zuſpruch nicht gefehlt. Aber, „was ich auch that“, bekennt Goethe, „um den Fauſt wieder hervorzunehmen, ich entfernte ihn mehr vom Theater, als daß ich ihn heranbrachte.“ Im weiteren Verlauf der Arbeit ſchreibt er an Schiller ſelbſt:

„Bei der Faustdichtung mag mir die neue Theorie des epischen Gedichtes zu Hülfe kommen."

Und damit war auf die dramatische Gestaltung des Stoffes bewußt Verzicht geleistet; es war der losen Fabulirlaune des Epikers, der Bild an Bild reiht, jeder Flug gestattet, und die Reflexionen durften sich uferlos in die Breite ergießen, ohne nach dem Fassungsmaß der theatralischen Empfänglichkeit zurückgestaut zu werden. So ging denn Goethe bei der Ergänzung des Faustfragments immer absichtsvoller dem praktischen Theater aus dem Wege. Er, der die Poeten wiederholt und mit Nachdruck gewarnt hatte, nichts in dramatischer Form niederzuschreiben, was nicht „zwischen Latten und Pappendeckeln" dargestellt werden kann, schrieb in genialer Regellosigkeit Scenen nieder, wie den Osterspaziergang und die Walpurgisnacht, die allen Formbedingungen der Bühne widersprechen, weil sie von Moment zu Moment einen Wechsel des Orts bedingen. Auch in der Ergänzung des Gretchenfragments waren für Goethe keineswegs die Forderungen der theatralichen Klarheit maßgebend. Er verschmähte es, die elf auseinanderfallenden Einzelbilder, in welchen er uns das Schicksal Gretchens vor die Seele führt, in einem festeren Rahmen zusammenzurücken und ließ die Undeutlichkeiten in dem Verlauf der Vorgänge nach wie vor unaufgeklärt.

Es ist eine Erscheinung, die kaum bei einem zweiten dramatischen Werke beobachtet worden ist: daß selbst über die concreten Vorgänge, über den Verlauf der Handlung die Ansichten der Erklärer auseinandergehen. Wie ist z. B. der Tod von Gretchens Mutter zu deuten? Düntzer nimmt an, daß sie an dem Schlaftrunke verschieden ist, weil Gretchen in der Verwirrung der Seele die Vorschrift Fausts überhört habe, nur drei Tropfen hineinzumischen. Schröer dagegen erklärt sich die Katastrophe aus einer Tücke Mephistos, der aus zielloser Lust am Bösen den unschuldigen Schlaftrunk Fausts in ein tödtliches

Gift verwandelt hat. Um zu erklären, daß Faust nach der Valentinsscene, in der Gretchen von allen Schreckniſſen des Schickſals erdrückt wird, ſie lieblos verläßt und in den Sinnentaumel der Walpurgisnacht verſinkt, nimmt Dingelſtedt an, daß zwiſchen der Ermordung Valentins und dem Ritt auf den Blocksberg ein ganzer Winter liegt, in deſſen Verlauf Mephiſto ſeine Verführungskünſte üben konnte. Thatſächlich aber ſagt Mephiſto unmittelbar nach Valentins Auftreten:

Sie juckt mir ſchon durch alle Glieder,
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommmt uns übermorgen wieder —
Da weiß man doch, warum man wacht!

Alſo nur eine Zeitſpanne von zwei Tagen und nicht ein halbes Jahr liegt zwiſchen Gretchens höchſter Noth und Fauſt's treuloſem Vergeſſen. Die Möglichkeit aller ſolcher Mißdeutungen und Meinungsverſchiedenheiten über das rein Thatſächliche in der Dichtung, wie ſie zuletzt noch in der Goethe-Brochüre von Dubois-Reymond ſo wunderlich naiv hervorgetreten ſind, beweiſt, wie ſehr Göthe hier von allen Bedingungen des Theaters abgeſehen hat. Nicht in klar erkennbaren Umriſſen, ſondern nur von Weitem, wie in einem zitternden Nebelſchleier, in einem deutſamen Halbdunkel ſoll die tragiſche Begebenheit an uns vorüberziehen; ſie will ihre Ergänzung aus den Ahnungen und Träumen der Leſer und nicht aus den groben Deutlichkeiten des Theaters empfangen. Und wie Goethe in den Umriſſen der Fabel ſich nicht um den Bühnenbedarf bekümmert, ſo macht er auch keinen Verſuch, dem erſten Theil einen runden Abſchluß zu geben. In Mephiſtos „Her zu mir!" krümmt ſich hinter der letzten Scene ein großes Fragezeichen empor und wir werden mit einem geheimnißvollen „Fortſetzung folgt" entlaſſen.

So erſchien 1808 der fertige erſte Theil in ebenſo bühnenfremder, ebenſo ergänzungsbedürftiger Geſtalt, wie das Frag-

ment von 1790. Der Dichter unterließ in beredtem Schweigen jede theatralische Anordnung. Scenische Vorgänge, wie das Verlöschen der Lampe bei dem Erscheinen des Erdgeistes, werden nach der Weise des Epikers beschreibend in den Text geflochten. Ueberall scheint das Werk dem Theater in weitem Bogen auszuweichen, und August Wilhelm von Schlegel that nach dem Erscheinen des ersten Theils den Ausspruch, daß man den Zauberstab von Faust selbst besitzen müßte, um diese Zauber-Tragödie auf die Bühne zu bringen. Dennoch blitzt schon zwei Jahre später unter dem Eindruck der allgemeinen Bewunderung, welche „Faust" in öffentlichen Vorlesungen erregte, in dem Dichter der Gedanke auf, das Werk in Weimar auf die Bühne zu bringen. Zelter wird aufgefordert, den Ostergesang und das Schlummerlied „Schwindet, Ihr dunkeln Wölbungen droben" in Musik zu setzen. Aber dem Dichter, der zu zielbewußt und selbstkritisch ist, um die vielen Spaltungen und Lücken in der Composition zu übersehen, drängt sich immer wieder die Nothwendigkeit auf, ergänzende Zwischenscenen einzufügen (wo? werden wir bald erkennen) und solche posthume Flickarbeit war nicht Göthes Sache. Der Plan bleibt also unausgeführt und wird als „ein leichtsinniges Unternehmen" bei Seite gelegt. Fünf Jahre später tritt von Berlin aus die Versuchung abermals an den Dichter. Mit den Zwischenscenen will es auch jetzt noch nicht gelingen. „Faust", klagt der Dichter in einem bedeutungsvollen Brief, „steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab. Man müßte Vieles aufopfern. Das aber auf andere Weise zu ersetzen, dazu hat Geist und Humor nicht reichen wollen." Nun meinte der Dichter, durch Striche zu gewinnen, was durch Zusätze nicht glücken wollte. Er äußerte, daß er „gleich einer Maus an dem Gedichte nagen wollte, um nach und nach ein Ganzes daraus zu fertigen." So sollten unter Anderm die Scenen zwischen Faust und Wagner fortgenagt werden und die beiden

breiten Monologe Faust's in ein noch breiteres, nur durch die Erscheinung des Erdgeistes unterbrochenes Monodram zusammenfließen. Aber auch mit dem Abnagen des Ueberschüssigen wollte es nicht gelingen, einen Theaterfaust nach Goethes Sinn zurechtzuzwingen, und so ließ er von der Arbeit wieder ab.

Es ist bekannt, daß nun Fürst Radziwill der Erste war, der in dem vornehmsten höfischen Kreise eine Faustaufführung versuchte. Aber dem sympathischen Bestreben des Fürsten scheint seine dramaturgische Einsicht leider nicht entsprochen zu haben. Er hatte die Scenen der Dichtung in launenhafter Auswahl herausgegriffen und konnte zur Nachahmung seines Versuches selbst den Intendanten der Hofbühne, den Grafen Brühl, nicht verlocken. Nun versuchte Karl von Holtei eine Art von dramaturgischem Kaiserschnitt. Er strich die Dichtung zu einem Auszug zusammen, welchen er unter dem Titel aufführen wollte: „Des weltberufenen Erz- und Schwarzkünstlers Doctor Faust Pactum mit der Hölle, Melodrama in drei Acten und einem Vorspiel, nach Goethe." Holtei begnügte sich aber nicht mit Strichen und Zusammenziehungen, sondern verlegte ganze Scenen und nahm Theile aus der einen, um sie in die andere hineinzuschieben, so daß die Verse Goethes in dieser Bearbeitung durcheinanderlagen, wie ein ausgeschütteter Haufen von Dominosteinen. Hätte Holtei sich nicht als Vorleser des Goethe'schen Werkes um die Verbreitung des „Faust" die redlichsten Verdienste erworben, so würde Goethe ihn zweifellos mit Merck'scher Grobheit heimgeschickt haben; so aber begnügte sich der Dichter, durch seinen Sohn erklären zu lassen, daß bei dieser „Faust"-Bearbeitung weder von seiner Mitwirkung noch von seiner Einwilligung die Rede sein könnte.

Die erste ernsthafte Faustaufführung fand erst ein Menschenalter nach dem Erscheinen des Fragments und einundzwanzig Jahre nach der Herausgabe des vollständigen ersten Theil

an der Hofbühne in Braunschweig statt und zwar in der Einrichtung von August Klingemann, der bereits seinen eigenen Faust geschrieben hatte, ehe er an den Goethe'schen herantrat. Es war ein an die ältesten Formen der Sage angelehntes Schauspiel mit vielen Blitzstrahlen, Donnerschlägen und Maschinenlärm, in welchem Mephisto sich nicht mit einem Tropfen Blut begnügt, sondern einen unheilbaren Schnitt durch die linke Hand von Faust macht und ihm die Freiheit giebt, drei Todsünden zu begehen: Bei der vierten aber sei er unrettbar der Hölle verfallen. Faust begeht zuerst einen Doppelmord, indem er ein schwangeres Weib vergiftet (Todsünde Eins und Zwei). Sodann ersticht er auf dem Kirchhof seinen blinden Vater (Todsünde drei) und sucht nun mit Behutsamkeit der vierten Todsünde auszuweichen. Da hält ihm Mephisto den unterzeichneten Pakt entgegen: „Die Unterschrift war Deine schwerste Sünde; Dein Blut ist mein, das Bündniß ist zerrissen!" — und durch diesen Advokatenkniff des Teufels überlistet, ist Faust der Hölle verfallen, die ihren klaffenden Feuerrachen unter donnerndem Getöse öffnet. Dieser Faust-Versuch eigener Faktur ließ für die Bearbeitung des Goethe'schen Werkes wenig Gutes erwarten und mag dazu beigetragen haben, daß Goethe die Einladung Klingemanns, ihm Winke für die Inscenesetzung zu bieten, mit frostiger Höflichkeit ablehnte.

Aber zum Glück besaß Klingemann doch genug technische Klugheit, um aus dem Goethe'schen Werke das Bühnenwirksamste herauszuschälen. Er hat unter dem Beistand Heinrich Marrs zum ersten Mal den schauspielerischen Schatz gehoben, der in Goethes Dichtung verborgen ruhte. Ueber die unbequemen und unverstandenen Theile half der Regiestift. Zu den ersteren gehörte die Walpurgisnacht, zu den letzteren der Prolog im Himmel, mit welchem Klingemann nichts anzufangen wußte. Die Ankündigung der Erlösung Faust's, die

aus den Worten der Herrn hervorstrahlt, war für Klingemann nicht erkennbar; ihm war es zweifellos, daß Faust in Uebereinstimmung mit Puppenspiel und Volksbuch vom Teufel geholt werden mußte. Mephistos „Her zu mir!" war ihm die abschließende Bestätigung dieser Annahme, und darum war es wohl auch Klingemann, der sich über die Schlußlosigkeit des Werkes durch das folgende lebende Bild hinweghalf, dessen Beschreibung uns Ludwig Bechstein in einer mit seinen Initialen gezeichneten und zu Stuttgart 1831 erschienenen Broschüre über die ersten Faustvorstellungen aufbewahrt hat:

„Der düstere Kerker wird plötzlich von einer magischen Helle beleuchtet, über Gretchen schwebt wie ein wächsernes Christpüppchen ein Engel mit einem Palmenzweig. Faust aber stürzt vor Mephistopheles nieder, der in die Höhe springt, statt des Mantels ein Paar Drachenflügel ausbreitet und die feurige Krallenhand über den Verlorenen ausstreckt."

An einer andern Hofbühne rollte zuerst die Hälfte der hinteren Kerkerwand in die Höhe und in einer Nische erschien Gretchen mit dem Wachsengel: Dann ein Donnerschlag, die Kerkermauer stürzt krachend zusammen und im Hintergrund sieht man an einem Galgen, den scheußliche Gespenster umringen, die Pappdeckelbilder von Faust und Mephisto auf Luftrossen zur Hölle traben. Mit Recht stellte Ludwig Bechstein die parodistische Frage: „Warum bringen die Schlußmacher nicht einen feuerspeienden Höllenrachen an und lassen Faust hineinreiten? Warum citiren sie nicht ein Dutzend Furien und lassen Faust auf der Bühne herumjagen? Warum lassen sie Gretchen nicht von dem Engelein aufladen und Huckepack gen Himmel tragen? Sie könnten dies Alles mit gleichem Rechte thun." Und dabei ist zu erwägen, daß die geschilderten Schlußgruppen, die man an den ersten Theil anklebte, nicht etwa nur eine theatralische Geschmacklosigkeit bedeuten, sondern vielmehr eine Verfälschung des tiefsten

Grundgedankens der Dichtung, welche nicht auf den Untergang, sondern auf die Befreiung Fausts als erhabenes Endziel hinanstrebte. Man hat denn auch später das Verdammungstableau beseitigt. Dagegen hält man an der Gretchen-Apotheose unter Mitwirkung eines leibhaften Ballet-Engels noch heute überall fest und stellt so hinter die zermalmende Tragik der Kerkerscene einen dürftigen Bühnenscherz. Als Goethe im „Egmont" die Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt verlangte, tadelte Schiller diese Vision als „ein Salto-Mortale ins Opernhafte." Um wieviel opernhafter ist der selbst von Dingelstedt nicht verschmähte Versuch, das zarte Erlösungswort der Stimme von oben ins Sinnfällige und Augenscheinliche zu vergröbern . . . nur um den schlußlosen ersten Theil wenigstens äußerlich abzurunden!

Aber nicht bloß in dieser Hinsicht ist Klingemanns „Faust" normgebend gewesen: Auch mit seiner Eintheilung des Werkes in sechs Akte, mit seiner Gruppirung der Gretchen-Scenen, mit seiner Ausscheidung des Prologs im Himmel und der Walpurgisnacht ist er für die Mehrheit der deutschen Theater ein Vorbild geworden. Kleine Abweichungen wurden natürlich schon von den nächsten Nachfolgern unternommen. So brachte Ludwig Tieck zu Goethes achtzigstem Geburtstag den „Faust" in fünf Akten auf die Dresdener Bühne und entschuldigte seine Kühnheit in einem schwunghaften Prolog. Die Walpurgisnacht wurde von Tieck nicht ganz übergangen, aber doch in einer so blassen Phantasmagorie auf die Bühne gebracht, daß sie wirkungslos war. Dagegen war die Wette Fausts mit Mephisto ausgeschieden und damit der Wegweiser umgestürzt worden, der in den zweiten Theil hinüberweist. Für eine dritte Faust-Aufführung hat ebenfalls der achtzigste Geburtstag Goethes den Vorwand gegeben. Riemer und Eckermann brachten einen in acht Akte auseinander gezogenen „Faust" zur Aufführung, und Goethe — fehlte im Theater.

Er bekennt, daß er sich dabei „passiv, um nicht zu sagen leidend befunden habe," und versichert noch einen Monat später mit Eifer: „Bei meiner vieljährigen Theaterverwaltung habe ich eine solche oft verlangte, ja dringend geforderte Darstellung niemals begünstigt und sie auch jetzt hier am Orte nur geschehen lassen."

Das Widerstreben des Dichters wird leicht verständlich, wenn man die Beobachtung macht, wie mit der Geschichte der Bühnen-Aufführungen die Geschichte der Textverstümmelungen des „Faust" parallel läuft. Schon als Fürst Radziwill 1816 den ersten Versuch machte, gaben die sprachlichen Aufrichtigkeiten des Dichters dem höfischen Kreise zu manchen Verlegenheiten den Anlaß. Der jüngste Bruder der Königin Louise, Herzog Karl von Mecklenburg, las bei der ersten Leseprobe den Mephisto und als er bei der humoristischen Beschwörungsformel ankam:

„Das Heer der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse . . ."

hielt er verlegen inne und schien sich nicht entschließen zu können, in Gegenwart der hochedlen Damen so unappetitliche Geschöpfe herbeizurufen. Aber Fürst Radziwill kannte keine Rücksicht. „Halt, Herzog!" rief er aus. „Ich kann Ihnen die Fliegen, Frösche, Wanzen und Läuse nicht ersparen! Die Stelle noch einmal . . ." Und mit einem horreur! verbargen die Damen ihr Gesicht hinter den elfenbeinernen Fächerstäben. Der kunstsinnige Fürst mußte es gleichwohl zuletzt den hochgeborenen Mitwirkenden freigeben, alle bedenklichen Stellen nach eigenem Belieben durch Schönheitspflästerchen und Feigenblätter zu überdecken. Man darf aber nicht zu leichtzüngig über diese höfischen Vorsichtsmaßregeln spotten, wenn man bedenkt, daß es dem Text selbst unter den Händen der Einsichtsvollsten nicht glücklicher ergangen ist. Da heißt es in Brauders Lied:

„Es war eine Ratt' im Kellerneſt
Lebte nur von Fett und Butter;
Hatte ſich ein Ränzlein angemäſt't,
Als wie der Doktor Luther."

Kein Geringerer als Ludwig Tieck war es, der bei der erſten Dresdener Fauſtaufführung dieſer Strophe die folgende abenteuerliche Faſſung gab:

„Es war eine Ratt' im Kellerneſt,
Lebte nur von Butter und Käſe,
Hatte ſich ein Ränzlein angemäſt't,
Wie der gelehrteſte Chineſe!"

Und in dem achtaktigen Fauſt, von Eckermann und Riemer wurde geſungen:

„Es war eine Ratt' im Kellerneſt,
Lebte nur von Fett und Butter;
Hatte ſich ein Ränzlein angemäſt't,
Das macht das gute Futter!"

In das nämliche Kapitel gehört es, daß anfänglich auf den öſterreichiſchen Bühnen recitirt werden mußte:

„Habe nun ach! Philoſophie,
Juriſterei und Medicin
Und leider auch Aſtrologie
Durchaus ſtudirt mit heißem Bemüh'n."

Leider auch Aſtrologie! . . . Was aus einem Cenſorgehirn nicht Alles herauspurzelt! Ludwig Bechſtein hat uns noch andere wunderliche Beiſpiele überliefert. Im Geſpräch Marthens und Margarethens, wo von dem Schmuckkäſtchen die Rede iſt, war ſtatt des Verſes:

„Thät's wieder gleich zur Beichte tragen" —

in Stuttgart die Variante geſetzt:

„Thät's wieder gleich zu den Armen tragen"

und an einer andern Bühne:

„Thät's wieder gleich aus dem Hause tragen."

Im Religionsgespräch wurden die Verse bemängelt:

„Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,
Nur mit ein wenig andern Worten."

Dafür mußte Gretchen sagen:

„Ungefähr sagt das die Mutter auch."

Eine sträfliche Verstümmelung, durch welche Goethe's tiefste Absicht geschädigt wird, den innersten Zusammenhang von Faust's philosophischem Credo mit dem Kerninhalt der Religionen in naiv herzlicher Weise hervorzukehren. Bechstein erzählt auch, wie er an einer Hofbühne die sinntiefen Stellen hinweggelassen sah, wo Faust das neue Testament übersetzt. „Man läßt getrost den Pudel murren und heulen und läßt so die Wirkung folgen, während man die Ursache gestrichen, denn weshalb murrt denn der dämonische Hund, als weil sich Faust mit dem lebendigen Worte Gottes, das jener nicht zu ertragen vermag, beschäftigt? O glückliche Beschränktheit! Es kostet Mühe, nicht bitter zu werden, wenn wir berühren müssen, wie gottheillos mit dem Meisterwerke theilweise umgegangen wird, als sei es eben eine Gliedergruppe, der die Kinder nach Belieben ein Hemdchen, ein Röckchen anziehen oder ein Mäntelchen umthun." . . .

Es ist dabei am Auffallendsten, wie wenig die Ueberängstlichen bei ihren Faustvarianten auf den Charakter der redenden Personen Rücksicht nehmen: Ob ein Wort aus dem Munde eines verwilderten Studenten, ob aus der von Zweifeln zerrissenen Brust des ringenden Denkers hervortönt, ob es sich um eine soldatische Derbheit handelt oder um Worte Mephisto's, aus welchen aller Schwefelgeruch der Hölle entströmen soll — es war für den Censorrothstift, der pietätlos über die Blätter der Dichtung hüpfte, ohne Bedeutung. Bei der ersten

Faustaufführung im Burgtheater — die Censur war damals in ihrer Maienblüthe — mußte Faust statt der Verse:

„Zwar bin ich gescheidter als alle die Laffen,
Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen..."

die folgende Variante sprechen:

„Zwar bin ich gescheidter, als alle die hohlen Köpfe,
Doctoren, Magister, Schreiber und dummen Tröpfe."

Die tautologische Versicherung, daß Faust gescheidter ist, als hohle Köpfe und dumme Tröpfe, mußte natürlich helle Heiterkeit erwecken. Auch die Prüderie hat in das Werk oft muhmenhaft hineingestümpert. Selbst unter Dingelstedt durfte Faust nicht fluchen: „Du Spottgeburt von Dreck und Feuer", sondern mußte sich bescheiden zu sagen: „Du Spottgeburt aus Koth und Feuer", und Ludwig Speidel bemerkte damals in berechtigtem Widerstreben gegen die müßige Aenderung: „Wer Goethe's Dreck verschmäht, hat auch auf Goethe's Ambrosia keinen Anspruch!" Auch Otto Devrient hat uns in seinen dreistöckigen Mysterienfaust einige Beiträge zu dem lustigen Kapitel geliefert. Er hatte den erstaunlichen Einfall, Mephisto zu Gretchen nicht sagen zu lassen:

„Es ist eine der größten Himmelsgaben,
So ein lieb Ding im Arm zu haben" —

sondern „am Arm zu haben! O über den köstlichen Gedanken, aus dem leibhaftigen Satan einen Teufel für höhere Töchterschulen, aus der in den Schlamm verliebten Spottgeburt der Hölle einen sittig abgerichteten Pensionats-Teufel zu machen! Im zweiten Theil des Werkes endet nach dem Neckspiel der Lamien die beißende Apostrophe Mephisto's über die Frauen mit folgenden Versen:

„Nichts haben sie Gesundes zu erwiedern,
Wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern.
Man weiß, man sieht's, man kann es greifen,
Und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen!"

Das derbe deutsche Wort hat Goethe gern gebraucht. Ueber „Emilia Galotti" sagte er einmal zu Riemer: „Entweder ist sie eine Gans, sich zu fürchten, oder ein Luderchen." Und in den Gedichten heißt es:

„Dem Luderchen den Text zu lesen,
Das rührt den Leichtsinn nicht einmal."

Otto Devrient hat aber auch an diesem Vers mit seinem Putzläppchen herumgetupft und läßt Mephisto ungrammatisch sagen: „Und dennoch tanzt man, wenn die Bälge pfeifen" . . .

Einem Werk, das eins der größten Monumente der sprachlichen Schöpfungskunst ist, hätte füglich auch die kleinste Aenderung erspart bleiben sollen. Und doch sind die Verfälschungen der Form noch die gelindesten, welche Goethes Faust auf seiner Bühnenwanderung erfahren hat. Weitaus schmerzlicher sind die Verfälschungen des Inhaltes, und diese werden uns erkennbar entgegenspringen, wenn wir nun kritisch den deutschen Theaterfaust betrachten, wie er uns auf den Bühnen vorgeführt wird, auf welchen der losgelöste erste Theil zur Darstellung kommt. Was erblicken wir eigentlich in diesem ersten Theil, wie ihn das Theater in unorganischer Vereinzelung vor uns hinstellt? Eine Frage, bei deren Beantwortung wir uns immer erinnern müssen, daß wir es nicht mit dem Faust der Dichtung, sondern mit dem Faust des Soufflirbuches zu thun haben und daß der Dichter des ersteren sich gegen jede Betheiligung am zweiten unermüdlich zur Wehr gesetzt hat.

Das Vorspiel auf dem Theater wird auf den meisten Bühnen ausgeschieden und mit vollem Recht. Erst in der Neuzeit hat man es wiederholt vorangeschickt und gleichsam auf einem neutralen Boden zwischen Vorhang und Souffleurkasten interpolirt. Wir sind nicht mehr im Zuschauerraum und noch nicht auf der Bühne und da tänzelt denn die lustige Person in ihrem scheckigen Narrenkleid vor den Theatervorhang, der Direktor folgt ihr mit gravitätischem Schritt und

der Dichter stellt sich neben ihn vor die Theaterlampen, um mit den beiden Anderen seine Stimme zu vereinen und uns einen erkältenden vorwitzigen Blick hinter die Coulissen thun zu lassen, die wir später erst sehen werden. Dem muß das rechte ästhetische Keuschheitsgefühl abhanden gekommen sein, der an dieser Selbstentkleidung der Theaterkunst nicht ein Aergerniß nimmt, wenn sie auf der Bühne vor versammeltem Publikum vorgenommen wird. Im Buche — ja da wirkt auch das Theatervorspiel mit allem Reiz und Zauber. Eine köstliche Freude ist's, sich dieses dreireihige Perlenband von Versen langsam durch die Finger gleiten zu lassen. Dichterfeuer, Theaterklugheit und Weltkenntniß klingen hier zu einem unvergleichlichen Terzett zusammen. Aber auf das Theater gehört diese dialogisirte Vorrede, die uns einen Einblick in die Arbeitsstube des Dichters, in die Werkstatt des Theatermeisters und sogar in die Cassenbücher des Directors eröffnet — auf das Theater gehört sie ebensowenig, wie etwa die „Zueignung" oder die Paralipomena zum „Faust", und am allerwenigsten ist es schicklich, vor ein Werk, das die tiefsten Fragen der Menschheit aufrührt, ein Vorspiel zu stellen, das immerhin nur die engen Fragen der Bühnenwelt erörtert.

Ganz anders steht es mit dem „Prolog im Himmel". Hier führt uns Goethe durch eine feierliche Eingangsforte, durch kühne wolkenhohe Wölbungen in sein Werk hinein; er zeigt es uns aus der Höhe, von einem erhabenen Aussichtspunkte über den Wolken, der uns eine Gedankenfernsicht über die ganze Weite der Dichtung eröffnet. Vor Allem aber galt es hier, die neue Wendung des Faustproblems, wie sie Goethe in sehr bemerkenswerthem geistigen Zusammentreffen mit Lessing aus dem Jahrhundert der Aufklärung hervorgeschöpft hatte, im Gegensatz zu dem Faust des Volksbuches hervorzuheben. Es sollte schon vor dem Eintritt in die Tragödie mit Kraft und Nachdruck ausgesprochen werden, daß der Goethe'sche Faust

nicht den höllischen Mächten geweiht ist, sondern durch die überwindende Macht des Menschenstrebens ihr Meister wird — und wie Lessing schon in den ersten Scenen seines Faustfragments mitten in den Verschwörungsbund der Teufel hinein eine Stimme von oben verkünden läßt: „Ihr sollt nicht siegen!" wie Lessing so auf die Stirnseite seines Faust den trotzigen Befreiungsruf geschrieben hat, der uns so recht seinen stolzen freundlichen Genius erkennen läßt, so wollte auch Goethe uns nicht in die Düsterniß seiner Tragödie eintreten lassen, ohne uns ihren lichten Gipfel von Weitem zu zeigen. Darum die alplösenden Worte des Herrn, die uns schon in Klang und Stimmung wie eine weiche Friedensbotschaft beschwichtigen:

„Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt
Daß Blüth' und Frucht die künftigen Jahre zieren."

Darum weiter die triumphgewisse Anrede an Mephisto:

„Nun gut, es sei Dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ' ihn, kannst Du ihn erfassen,
Auf Deinem Wege mit herab
Und steh' beschämt wenn Du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

In diesem lichtverheißenden Wort ist uns der leitende Faden durch alle Krümmungen und Labyrinthe des Werkes gegeben. Wir sehen haupthoch den Faust des achtzehnten Jahrhunderts, über den Faust des sechszehnten Jahrhunderts emporwachsen, und alle kraus beunruhigenden Einzelheiten des Dramas gewinnen eine andere Beleuchtung in dem freien Ausblick auf den letzten Gipfel. In dieser Weise ist der „Prolog im Himmel" nicht blos für die geistige Vertiefung, sondern auch für die dramatische Composition des Ganzen in

seiner perspectivischen Weite unentbehrlich, und wenn er gleichwohl aus dem Soufflirbuch der meisten Theater ausgeschieden ist, so hat man damit den ersten Theil der Dichtung aus dem Fundamente gehoben, man hat ihn aus seinem organischen Zusammenhange gerissen und das Werk in seinem Kerngedanken untergraben.

Das ist's, was uns der Theaterfaust vor Allem genommen hat. Sehen wir zu, was er übrig gelassen hat. Er fällt für den theatralischen Eindruck in zwei scharfgesonderte Hälften auseinander: Faust den Denker zeigt uns die eine, Faust den Liebhaber die andere, und beide Hälften werden eigentlich auf rein chemischem Wege, durch ein medicinisches Geheimmittel der Hexenapotheke mit einander verbunden.

Die Zwiespältigkeit des Eindruckes ist eine so unabweisbare, daß man bisweilen schon daran gedacht hat, jede Hälfte des Faust mit einem anderen Schauspieler zu besetzen: Ein Auskunftsmittel, das natürlich das Uebel nur noch verschlimmern und durch ein besonderes theatralisches Ausrufungszeichen hervorheben würde. Ein halber Faust, zu welchem man einen anderen halben addiren soll, kann nach dem dramaturgischen Einmaleins niemals einen ganzen Faust geben. Und das ist bei der Bühnenaufführung des vereinzelten ersten Theils doppelt empfindlich. Wenn Faust die Uniform des Gelehrten, den langen Philosophen-Talar abgeworfen hat, wenn er an der Schwelle der Kirche mit prallen Seidentricots erscheint, um den jungen Damen seine Begleitung anzubieten, und wenn der Theater-„Faust" auf den Ansturm gegen alle Schranken der Endlichkeit nichts Anderes folgen läßt, als daß ein arm unwissend Kind bethört wird, so stehen wir vor einem dramatischen Mißverhältniß von Mitteln und Zwecken. Vergegenwärtigen wir uns den bühnlichen Verlauf der Dichtung! Wir sahen Faust eine Gedankenschlacht kämpfen, die uns in den Tiefen der Seele erbeben ließ. An dem Maß des Menschlichen scheitert

sein wilder Drang. Der letzte Lebensgrund der Natur entzieht sich seinem glühenden Forscherauge und wir sehen ihn überwunden vor der Erscheinung des Erdgeistes zusammensinken, der die Summe der irdischen Kräfte in sich vereint: Vor der ruhigen Majestät des Naturganzen fühlt sich die Theilkraft des Einen vernichtet. Des Denkens Faden ist nun zerrissen. Die Flugkraft des Erkenntnißdranges ist gebrochen. Unter den dunkeln Wölbungen des gothischen Zimmers hat sich das Drama des Denkers zu Ende gespielt, und die Bühne stellt die Bilder des Gedankenkampfes noch in die grellsten theatralischen Lichter, um sie mit voller Anschauungskraft zu versinnlichen. Mit dem Erscheinen Mephisto's tritt Faust in sein zweites Entwickelungsstadium: Aus der Welt der Gedanken tritt er jetzt in die Welt der Erfahrungen, aus dem dumpfen Mauerloch in das strömende Leben, nach dessen Bächen, nach dessen Quellen ihn die Sehnsucht zieht. Die Spaziergangsscene bildet die Vermittelung. In dem aufknospenden Frühling ringsumher, in der froh lebendigen Osterlandschaft sehen wir die erstarrte Freude am Menschlichen in Faust's Herzen wieder flüssig werden. Er fühlt sich von Neuem mit derber Liebeslust an die Welt gebunden, er sieht neues Hoffnungsglück im Thale grünen, und an den rothen Funken der untergehenden Sonne entzündet sich die Sehnsucht, auf Zauberfittichen über Meere und Länder zu fliegen. Durch den Bund mit Mephisto werden die übernatürlichen Kräfte, die Faust hier herbeigesehnt hat, in seine Hand gegeben, und was wir nun erwarten müssen, ist ein Flug durch die Erscheinungswelt, so schrankenlos und fanatisch wild, wie es vorher der Flug durch die Gedankenwelt war. Das ist's denn auch, was uns Faust ankündigt. In tief bedeutsamer, ächt Goethe'scher Abweichung von den Ueberlieferungen bleibt Faust auf dem Boden des Menschlichen stehen. Er verlangt nicht von Mephisto, wie der Faust des Volksbuchs, eine Fahrt durch das Aetherblau auf feurigem

Drachenwagen. Er läßt sich nicht, wie der nachgeborene Faust Grabbes, durch das Planetensystem führen, bis selbst die Sonne hinter ihm zurückbleibt und ihm „wie ein rothgeweintes Mutterauge" nachblickt. Er verlangt keinen Aufschluß mehr über außerweltliche Geheimnisse. Denn nach der niederwerfenden Erscheinung des Erdgeistes ist sein Busen vom Wissensdrang geheilt. Er verlangt ein Niedertauchen in's Rauschen der Zeit, in's Rollen der Begebenheit. Der verzehrende Durst nach Erkenntniß ist einem ebenso verzehrenden Durst nach Leben und Anschauung gewichen, einem brennenden Verlangen nach Schicksalen — nach Dem „was der ganzen Menschheit zugetheilt ist." Durch alle Formen des Erdenlebens, durch die höchsten, wie die tiefsten, will Faust an der Hand Mephistos hindurchwallen — und der Plan in seiner erdumspannenden Weite scheint uns ein riesiges Gesichtsfeld zu öffnen. Die Satans-Humoreske in Auerbachs Keller nehmen wir als eine ergötzliche Ouvertüre; der Durchgang durch die magischen Dämpfe der Hexenküche ist der rechte Anfang für den tollen Phantasieritt, der uns versprochen ist . . .

Und was bietet uns das Theater, das den ersten Theil ohne Fortsetzung für sich allein hinstellt, was bietet es uns als das einzige Ergebniß nach aller Hebelkraft dieser Vorbereitungen? nach all den weltdurchschweifenden Plänen? Nichts als den Liebeshandel mit Gretchen! nichts als ein reizendes Idyll der Zärtlichkeit, das freilich mit nie genug bewunderten Reizen unsere Herzen bestrickt, das sich aus seinen lieblichen Anfängen heraus zu einer Tragödie steigert, in welcher uns der ganze Jammer der Menschheit anfaßt, das aber gleichwohl in keinem Verhältniß steht zu dem Vorausgegangenen. Auf dem gigantischen Sockel nimmt sich selbst die Gestalt Gretchens zu arm aus. Dazu die Beschwörung aller höllischen Elemente? Dazu der Besitz aller übernatürlichen Hülfsmittel? Dazu der Bund mit allen außerordentlichen Gewalten? Nur um hinter

dem Heckenzaun eines Gartens, zwischen den saubern vier Wänden eines Bürgerstübchens in zärtlichen Zwiegesprächen zu endigen? Das vor uns entworfene Frescobild, das sich über die Weite der Erde zu dehnen schien, ist verschwunden und ist einem eng umrahmten Gemälde gewichen, das wohl mit allem Liebreiz der Natur geschmückt und mit allen Schrecken des Tragischen überschattet ist, aber keinen eigentlichen faustischen Inhalt hat.

Goethe fühlte dann auch die Nothwendigkeit, durch zwei Unterbrechungen der Liebestragödie das große Faustproblem wieder in die Mitte zu rücken. Sehen wir zu, was das Theater mit diesen beiden so tief gedachten Zwischenscenen angefangen hat.

Die erste ist die Scene, die „Wald und Höhle" überschrieben ist und mit dem Monolog beginnt: „Erhabener Geist, Du gabst mir, gabst mir Alles." Die Scene schließt sich unmittelbar an den neckischen Auftritt im Gartenhäuschen an, den Gretchen mit den Worten abschließt: „Begreif' nicht, was er an mir find't." Noch ist es Zeit für Faust, den Frieden Gretchens wiederherzustellen, und ein menschlicher Mahnruf des Gewissens treibt ihn in die Einsamkeit der Natur, zu dem erhabenen Geist, den er in seinem Selbstgespräch anruft. Wer ist dieser erhabene Geist, von welchem Faust sagt, daß er ihm auch den Gefährten gegeben, der kalt und frech alle höchsten Gaben mit einem Worthauch zu Nichts wandelt? Der Hörer des Theaterfaust steht diesen Fragen rathlos gegenüber; die Litteraturhistorie giebt uns indessen über das Räthsel Aufschluß. Aus mürben, vergilbten Blättern und halb verloschenen Tintenspuren macht sie es mit Scharfsinn wahrscheinlich, daß wir hier von dem früheren Faustplan Goethes einen Rest sehen, den der Dichter dann ohne Sorge um den äußeren theatralischen Zusammenhang in die Ausführung eines späteren Planes miteingeschoben. Nach diesem ursprünglichen Entwurf, um dessen

Reconstruction sich besonders Wilhelm Scherer verdient gemacht hat, ist es der Erdgeist, der den Mephistopheles zu Faust sendet, und der Erdgeist ist es, dem Faust die tiefen Blicke in die Natur verdankt, von welchen der Monolog uns Kunde giebt. Wie Goethe den Zusammenhang überbrücken wollte; wie er nach der majestätvollen Abweisung Fausts durch die ihm erscheinende Flammenbildung des Erdgeistes eine Wendung herbeizuführen dachte, welche Fausts spätere Worte rechtfertigt:

. . . . . Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet . . .

wie das Alles eingeleitet und scenisch verankert worden wäre . . . wir wissen es nicht, und wir können uns nur mit Hülfe der „Paralipomena zum Faust", der Disputationen und einiger von Wilhelm Scherer beleuchteten Stellen des zweiten Theiles mit zaudernden Schritten in den früheren Plan zurücktasten. Das Eine aber ist deutlich, daß dem Selbstgespräch in Wald und Höhle, das uns von Fausts Natur-Erkenntniß die Summe vermittelt, der erneute Verkehr mit dem Erdgeist vorangehen mußte. Und darum möchte ich vermuthen, daß an diese Stelle die „Zwischenscenen" gelegt werden sollten, die sich Goethen immer als ein unabweisbares Bedürfniß aufdrängten, wenn ihm eine Theaterbearbeitung des „Faust" nahegelegt wurde. Ja, ich bin dieser Vermuthung so gewiß, daß ich bei der Veranstaltung einer neuen Faustausgabe zwischen die Scenen „Gartenhäuschen" und „Wald und Höhle" eine Reihe leerer Blätter einfalzen lassen würde, um die Lücken greifbar zu veranschaulichen und um die Phantasie der Leser zu zwingen, den weißen Raum mit ergänzenden Bildern zu bevölkern. Wenn ich selbst es versuche, von den weißen Blättern etwas herunterzulesen und den möglichen Plan Goethes in die Luft zu bauen, so erinnere ich mich dabei vor Allem, daß die Zwischenscenen gerade unter dem Gesichtspunkte des theatralischen Bedürfnisses dem Dichter erforderlich

schienen, und ich blicke daher vor Allem auf den theatralischen Zusammenhang der Ereignisse. An welcher Stelle der Gretchen-Tragödie befinden wir uns? Noch ist das Verhängniß abzuwenden. Noch schlingen sich zwischen Faust und Gretchen die Fäden nur von Seele zu Seele. Noch sieht Faust selbst die Möglichkeit, sich aus der Umschnürung der Affecte zu befreien. Und wie ächt faustisch nun der Weg, den er dazu wählt! Aus der Enge des eigenen Schicksals sucht er sich zu erlösen, indem er in die Weite des Alls entflieht, indem er in großartiger Natureinsamkeit den Erdgeist von Neuem heraufbeschwört, um sich die innere Gemeinschaft alles Lebendigen, den Zusammenhang aller Wesen von ihm deuten zu lassen. In den hier einzuschaltenden Scenen mit dem Erdgeist würde Goethe also unzweifelhaft in Bildern und Gestalten jene naturphilosophischen Ahnungen plastisch verkörpert haben, mit welchen er seinem Zeitalter so genial vorausgeeilt ist, daß Ernst Häckel in seiner „Morphologie der Organismen" einen Ausspruch von Goethe auf die Schwelle jedes Capitels schreiben konnte. Und es ist kein müssiger Gedankentraum, wenn wir als den Inhalt der geplanten Erdgeistscenen eine lebendige poetische Gestaltung der Entwicklungstheorie vermuthen. Sagt doch Faust in dem Selbstgespräch, in welchem er das Facit der empfangenen Offenbarungen zieht:

Du führst die Reihe der Lebendigen
An mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Und damit sind nur in poetischer Hülle naturwissenschaftliche Ueberzeugungen Goethes wiedergegeben, wie die folgende: „Dies also hätten wir gewonnen, ungescheut behaupten zu dürfen, daß alle vollkommenen organischen Naturen, worunter wir Fische, Amphibien, Vögel, Säugethiere und an der Spitze der letzteren den Menschen sehen, alle nach einem Urbild geformt seien, das nur in seinen sehr beständigen Theilen mehr

oder weniger hin- und herweicht." Was Anderes bedeuten diese Worte, die uns wie eine Keimbildung der modernsten naturwissenschaftlichen Theorie anmuthen, was Anderes bedeuten sie, als eine wissenschaftlich formulirte Erklärung der Verse, die wir in Faust's Selbstgespräch gefunden haben und die wir als die geistige Spitze der vorausgesetzten Erdgeistscenen betrachten müssen? Aber diese Scenen würden uns nicht blos in naturphilosophischen Bildern gezeigt haben, wie die geniale Ahnungskraft des Poeten über den Sehwinkel der Wissenschaft weit hinaus reicht — sie wären gleichzeitig als ein kraftvoll faustischer Widerstandsversuch gegen die Leidenschaft zu Gretchen von hohem dramatischen Belang gewesen. Erst Mephisto muß von Neuem durch die Schilderung von Gretchens Sehnsucht, durch alle Schlangenkünste der Verführung, durch seine diabolische Kupplerberedsamkeit das mannhaft niedergezwungene Feuer wieder anblasen und Faust zu Gretchen zurücklocken. Wie ganz anders würde sich die Tragödie entwickelt, wie würden wir dem Zusammenhang mit dem großen Faust-Problem auch mitten im Liebesspiel empfunden haben, wenn Goethe die Zwischenscenen des Erdgeistes in der That ausgeführt und eingeschoben hätte. Aber leider hat sich Lust und Laune dazu nicht finden wollen. Die Scenen blieben unausgeführt. Nur ihr Schluß, das Selbstgespräch in Wald und Höhle konnte in den Theaterfaust mit übergehen — und hier steht es nun auf der Bühne als der Trümmerrest eines aufgegebenen Plans, räthselvoll und einsam wie ein erratischer Block, der ein Zeugniß ehemaliger Entwickelungen bildet.

Die zweite Unterbrechung der Gretchentragödie ist die Walpurgisnacht. Jetzt hat die Hölle ihr Opfer gehabt. Gretchen ist nach Valentins Tod in alle Höllenpein hinabgestoßen und Faust — verläßt sie, vergißt sie. Diese ungeheure dramatische Lücke, die uns wie eine offene Wunde der

Dichtung entgegenklafft, mußte Goethe auszufüllen trachten; er mußte uns Faust in einer Art narkotischer Willenslähmung, in der Gefangenschaft weltfremder Dämonen zeigen und so schuf er denn in der Walpurgisnacht das Traumbild einer infernalischen Sinnesfreude. Friedrich Vischer hat die Scene getadelt. Er nennt sie einen Sprung aus allem inneren Zusammenhang der Dichtung und verlangt vor Allem, um Fausts Entfernen zu motiviren, gefülltere Bilder: „Glanzerscheinungen voll Reiz und mit einem trügerischen Schimmer von Geist ausgestattet . . . eine Formenwelt, deren ästhetischer Scheinadel es begreiflich macht, daß er Gretchen vergißt." . . Indessen bringt gerade das wilde Phantasiestück, das Goethe uns vorführt, in seiner bizarren Fremdartigkeit die Stimmung hervor, die der Dichter brauchte. Wenn es in gespenstischer Hast durch die sturmgeschüttelten Harzwälder geht, vorbei an den Klippen, den Gebirgsbächen, an den schnell vorüberrückenden Bäumen, an den langen Felsen-Nasen, aus deren steinernen Nüstern die Windstöße wie ein Schnarchen hervorblasen . . . hier winden sich die gekrümmten Wurzeln wie Schlangen aus Fels und Sand, dort strecken sie sich wie Polypenfasern durch den Boden . . . tausendfarbige Mäuse rascheln durch Moos und Haide und die Johanniswürmer ziehen in Schwärmen hinterher . . . hier brodelt ein leuchtender Dampf aus der Tiefe, dort glimmt es wie Morgenschein durch die Gründe und ein rother Gluthfaden zieht sich wie eine Feuerader vom Thal zum Gipfel . . . dazwischen das Rasen der Windsbraut um die nackten Felsrippen, das Geschrei der aufgeschreckten Nachtvögel, das Aechzen der windzerzausten Aeste, das Dröhnen der niederstürzenden Bäume, und den ganzen Berg entlang der wüthende Zaubergesang der Hexen . . . oben endlich auf dem rauchenden Blocksbergsgipfel, ein Flackerlicht von hundert Feuern, unter den Klängen schnarrender Instrumente ein Pandämonium von Teufelfratzen . . . ja, wenn die Bühne sich nur mit ihren schwerfälligen Apparaten dem

Flug der Dichter-Phantasie hier nachschwingen könnte, Vischer selbst würde vor der betäubenden Erscheinung seinen scholastisch nüchternen Einwand fallen lassen und bekennen müssen, daß mitten in diesem schwindligen Taumeltanz jedes Selbstvergessen Faust's erklärbar wird. Und wie genial plötzlich, wie erschütternd bis in's Mark, wenn mitten in dem entzügelten Hexenreigen das blasse Bild Gretchens erscheint, mit den starren Todtenaugen, und um den Hals das rothe Schnürchen, das nicht breiter ist als ein Messerrücken. Wie läßt der Anblick dem Treulosen das Blut gerinnen, während ihn die Fratzen und Dämonen einer anderen Welt in ihrem Kreise halten! ... Man hat sich mehrfach redlich bemüht, das unvergleichliche Phantasiestück auf der Bühne zu verkörpern, aber es spottet in seiner Anlage aller theatralischen Möglichkeit. Was man uns bieten kann, wird doch niemals das rechte Hexenelement: Wir sehen dürftige Theaterschatten, aber nicht das lebendig bunte Blocksbergtreiben mit seinem riesigen Landschaftshintergrund und seiner infernalischen Farbengluth. Die Theatermeister haben denn auch bald ihren Wettlauf mit der Dichterphantasie aufgegeben und auf den meisten Bühnen wird durch die Scene ein Strich gemacht. Schlimm nur, daß dadurch in das dramatische Gemälde eine gräßliche Lücke gerissen ist, daß für den liebloſen Treubruch Fausts nun jede überweltliche Begründung fehlt und daß er nicht mehr der Gefangene höllischer Geister ist, sondern ein gemeinirdischer treuloser Liebhaber, der nur eben noch zurechtkommt, um Gretchen auf dem Kerkerstroh zu betrauern und dem es manche gefühlvolle Theaterbesucherin gar nicht übel gönnen würde, wenn ihn der Teufel wirklich holte ...

Geschieht es? Geschieht es nicht? Das Theater, das den ersten Theil vom Ganzen loslöst, bleibt uns die Antwort schuldig; es läßt den Vorhang niederrauschen und giebt die Dichtung ohne Schluß, nachdem es ihr mit dem „Prolog im

Himmel" ihren Anfang genommen und sie in der Mitte zu Gunsten der Gretchen-Episode in ihrem eigentlichen faustischen Inhalt verstümmelt hat.

In dem „Faust" des Theaters, das uns den ersten Theil in gewaltsamer Vereinzelung bietet, ist also das Episodische zum Wesentlichen gemacht, die Dichtung tritt aus dem großen Zusammenhang des Grundplans heraus und wir sehen einen gedanklich verarmten, einen dramatisch zerrissenen Faust, der nur das Fragment eines Fragmentes ist. Seit dem Erscheinen des zweiten Theils hat die isolirte Darstellung des ersten den letzten Schein von Berechtigung verloren. 1827 gab der greise Goethe den Anfang dieses zweiten Theils in Druck. Wenige Schritte vom Grabe, mit fast erstarrten Fingern hat er das Werk vollendet, das er in der blühenden Kraft der Jugend, in seinen Straßburger Studententagen begonnen, das er im Pinienschatten italienischer Gärten fortgesetzt und das er durch allen Wechsellauf des Lebens nie völlig aus den Augen verloren. An das Theater, das Goethe beim ersten Theil verschmähte, hat er sich mit dem zweiten ausdrücklich gewandt. Schon die Eintheilung in Akte und Scenen bekundeten es und zahlreiche Aeußerungen in den Gesprächen mit Eckermann liefern den Beweis im Einzelnen.

So mußte denn die Bühne mit Begierde nach dem so lange ersehnten Abschluß des Faustdramas greifen ... aber ach! was fand sie hier! Man öffnete das Buch mit der Erwartung des Faust selbst: „Da muß sich manches Räthsel lösen" und man schloß es mit den Worten Mephisto's: „Doch manches Räthsel knüpft sich auch." Wohl spricht aus dem Werk die Weisheit des Greisenalters, aber ganz gewiß auch seine Launenhaftigkeit, und erst wenn man sich durch ein vierfaches Stachelgitter von Unverständlichkeiten hindurchgerungen, wenn man durch vier krause Akte die mühsame Wanderung zurückgelegt hat, steht man im fünften Akt wieder auf faustischem Boden

und sieht mit vertrautem Verständniß den zweiten Theil in den ersten zurückmünden. Von dem Liede des Thürmers an, in dessen glücklichen Augen sich die breite Schöpfung Fausts so gefällig widerspiegelt, bis zu dem Eintritt der vier grauen Weiber, die fröstelnde Geisterschauer über das Theater hauchen, — von da bis zu Fausts Erblindung, bis zu seinem Hineinsinken in das geschaufelte Grab . . ., welche Folge von erhabenen Bildern! Wenn Faust mit einem Sehnsuchtsruf entzückter Schöpferbegeisterung den Lemuren in die Arme gleitet und mit einem letzten Aufschrei des Thatendranges in die ewige Ruhe sinkt, so fühlen wir uns mit innerstem Erbeben vor die Grenzen der Menschheit geführt, wir verlassen das Passionsspiel des Erdensohnes mit religiöser Ergriffenheit, und wie ein heiter tröstliches Versprechen, wie eine zärtliche, poetische Beschwichtigung wirkt der Epilog im Himmel, wirkt Fausts Erlösung nach der überwindenden Tragik der Sterbescene. Und nun ist auch der Kreis vollendet, der auslief in den Worten des Herrn:

„Es irrt der Mensch, so lang er strebt"

und zusammenschließt in dem Gegenwort der Engel:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen" —

ja, hier stehen wir hoch oben auf dem sternhellen Gipfel, der uns von Anfang an entgegengeschimmert hat. Aber nur hier allein kann sich die Bühnenkunst dem Werke dienstbar machen. In Allem, was vorangeht, ist für das Theater kein Schatz zu heben. In den Scenen am Kaiserhof geht uns Fausts mächtige Gestalt in allerhand taschenspielerischem Hocuspocus verloren, und sein späterer phantastischer Zaubermantelflug in die Antike wird nie und nimmer durch Theaterkünste lebendig werden. Da treiben wir uns unter antikmodernen Räthselmasken und mystischen Gestalten herum, die an Reiz nichts gewinnen, wenn man sie uns als verkleidete Begriffe und

fleischgewordene philosophische Kategorien deutet. Was soll die Bühne, was soll ein Theaterpublikum, das nicht mit litterargeschichtlicher Belesenheit ausgerüstet, mit dem tiefsinnigen Mysticismus der Homunculus-Scene, mit all den gedankenvollen philosophischen Charaden machen, die der Poet in der classischen Walpurgisnacht zusammenreiht?

Faust und Helena „die Vermählung der Romantik mit der Antike", Euphorion „das aus dem Bunde der Beiden herausgeborene poetische Ideal" . . . was können diese Gedankensymbole durch das Theater, was kann das Theater durch sie gewinnen? Und dazu die Sprache des zweiten Theils, die durch das Ohr gar nicht aufgefaßt werden kann. Man muß sie wieder und wieder lesen, um aus ihren kabbalistischen Dunkelheiten, aus ihren wunderlichen Sylbenschnörkeln Sinn und Meinung hervorzuholen. Aber im Theater braust die feierliche Symphonie von Worten unverstanden vorüber und selbst das Einfache ist durch die Schrullen der Wortfügung, in welchen sich der greise Goethe mit schelmischem Versteckspiel gefallen hat, dem leichten Verständniß entzogen. Das ist nicht mehr die krystallklare Sprache des jungen Goethe, bei welchem das Wort über dem Gedanken ruht, wie das Uhrglas über dem Zifferblatt . . . das ist eine Diction, in der man, um wiederum ein Wort von Vischer anzuführen, „wie in einem Ameisenhaufen" liegt: Sie kitzelt hier und kitzelt da und man weiß nicht, ob man lachen oder seufzen soll. In Form und Inhalt widerspenstig gegen Auge und Ohr, setzt sich der zweite Theil des „Faust" gegen jede Darstellung auf der Bühne zur Wehr und wird immer nur den frostigen Erfolg der Pietät haben.

Und doch hat schon Eckermann den Bühnen eine Bearbeitung des zweiten Theils angeboten. Eckermann, der so genial zu hören wußte und so unbedeutend war, wenn er selbst sprach, hat sogar den Wagemuth gehabt, ein Zwie-

gespräch zwischen Faust und Mephistopheles aus Eigenem hinzuzufügen. Nach Faust's Erwachen in der ersten Scene des zweiten Theils, nach den tiefen Schlußworten des Monologs ließ Eckermann, um einen Uebergang zu den Hofscenen zu bauen, Mephisto auf die Bühne treten, und es entspinnt sich nach einem einleitenden Hin und Her von Streitworten das folgende Gespräch, das ich in abgekürzter Form wiedergebe:

Mephisto.

Du warst wohl ganz im süßen Traum verloren? . . .
Allein gesteh': Du bist wie neu geboren!
Du fühlest neues Leben, neue Stärke!

Faust.

Ich fühle Kraft zu jedem gutem Werke. —
Sei das Vergangene hinter mir gethan!
Was ich erduldet, sei vergessen,
Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen,
Betret' ich nun die neue höh're Bahn.

Mephisto.

Ich denke gern vergang'ner Zeiten;
Ich kenn' ein Lied und werd' es treu erfüllen:
„Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Mich glühende Leidenschaften stillen." . . .

Faust.

. . . Ich hab' erprobt, was Du gewähret,
Doch durch Vergangenes längst belehret,
Ist Deine Leitung mir fortan verhaßt.
Zu Hexenküchen, wüsten Brockenscenen,
Zu Trinkgelagen, junger Mädchen Brust
Und dunklen Sinnes ähnlich wildem Wust
Werd' ich hinfort mich nicht bequemen.

Mephisto.

Da hältst Du wohl Dein Leben für verloren?
Wie schade, daß Du nicht zum Thron geboren.

Faust.

Wenn auch nicht Das, doch will ich Dir gestehn,
Daß ich was Aehnliches im Sinne trage.
Die Thaten, die vom Throne aus geschehn,
Sie sind im Volk nur eine dunkle Sage,
Der Glocke ähnlich, die man hört,
Vom innern Trieb und Wirken unbelehrt.

Mephisto.

So geht Dein Trachten nach der Könige Tischen,
Ganz nah' zu sehen, wie sich die Karten mischen?

Faust.

Ein müssig Zusehn wird mir nie genügen.
Mitwirkend mich den Ersten anzufügen,
Das wäre so nach meinem Plan:
Es knüpfen wohl sich große Folgen dran.
Doch was ich denke, wie Dies kann geschehn.
Wohin zunächst beschlossen ist zu gehn,
Verberg' ich noch in meiner Seele;
Komm' und vollbringe, was ich Dir befehle. (Ab.)

Nach diesen herzlich nüchternen Zwischenscenen hat Eckermann zu Ende gesprochen und Goethe kommt wieder zu Wort, aber man hat den ersten Akt in dieser Gestalt nur in Weimar gelegentlich zur Aufführung gebracht und die Theater haben Recht gethan, einer Bearbeitung auszuweichen, die uns über eine so dürftige Nothbrücke in die geheimnißvolle Welt des zweiten Theils hineinführt.

Karl Gutzkow hat nur einen Abschnitt des zweiten Theils bearbeitet, den Raub der Helena, den er in einen Traum Fausts verwandelt, und dieser Traumbund von Faust und Helena sollte nach der Meinung des Bearbeiters eine Verschmelzung von Norden und Süden vorstellen: Eine enge Deutung des Helena-Dramas, die seinen Inhalt durchaus nicht erschöpft. Im Uebrigen konnte Karl Gutzkows Arbeit schon

deshalb keine Verbreitung finden, weil der innigste Wunsch, der uns zu dem zweiten Theil hinlockt, der Wunsch, einen Abschluß des Faustproblems zu gewinnen, durch diese Darstellung eines Bruchstückes nicht erfüllt wird.

Mit derber Willkür ist Wollheim da Fonseca an das Werk geschritten. Seine Neuerungen sind völlig faustwidrig und gewaltsam. Der Homunculus und Euphorion sind in eine Person verschmolzen! Helena ist das wieder auferstandene Gretchen! und damit ist das Gretchendrama, das wir schon im ersten Theil sich ungerechtfertigt ausbreiten sahen, noch zum Ueberfluß in den Mittelpunkt des zweiten gestellt. Die ganze Bearbeitung kann nur in dem Curiositätenschubfach der Faustlitteratur (in der Nähe des Opernlibrettos von Arrigo Boito) einen Platz beanspruchen.

Mit mehr Pietät hat Otto Devrient seine Aufgabe zu lösen versucht. Aber er hatte den unglückseligen Einfall, die scenischen Unbeholfenheiten des Mittelalters wiederherzustellen und einen Faust in drei Stockwerken auf die Scene zu bringen. Der schrullenhafte Versuch hat hier und da Glück gemacht, weil er mit den Renaissance-Liebhabereien der Gegenwart zusammenstimmt. Wir leben in der Zeit der Anachronismen: Das Veraltete ist modern geworden. Unsere Speisezimmer schmücken wir mit Metallschüsseln und Majolikatellern, die eine ehrwürdige Bejahrtheit heucheln und in welchen sogar die Sprünge und Risse nachgemacht sind; wir schmücken unsere Gesimse mit Zinnkrügen, an welchen künstlicher Rost haftet, und unsere Maler machen mit Vorliebe das Kunststück, ihre Bilder schon von Anfang an so auf die Leinwand zu werfen, als wenn sie bereits seit mehreren Jahrhunderten nachgedunkelt wären. In dieser Zeit der künstlichen Runzeln und der geschminkten Rostflecke mußte nothwendig auch ein Regisseur eines Tages auf den Gedanken kommen, über alle Fortschritte der modernen Bühnenkunst hinweg sich in die Zeit der ersten theatralischen

Gehversuche rückwärts zu tasten. Wahrscheinlich hat selbst die Mysterienbühne in dieser schwerfällig zusammengesetzten Form, die an das Etagentheater der Chinesen erinnert, niemals bestanden. Wenigstens hat Ludwig Traube, ein junger dramaturgischer Forscher, es sehr zweifelhaft gemacht, ob die Schilderungen Eduard Devrients, die sein Sohn Otto in Holz und Leinwand übersetzt hat, der Wirklichkeit des Mittelalters entsprechen. Aber selbst wenn das unentwickelte Volkstheater einer verschollenen Epoche alle Scheidewände von Raum und Zeit in seiner technischen Nothlage beseitigte, wenn es vom Zuschauer die kindliche Gläubigkeit verlangte, daß er die in einer einzigen Décoration ohne Pause abgespielten Scenen dennoch als zeitlich und räumlich getrennt betrachten sollte, so liegt doch für den vorgeschrittenen Geschmack der Neuzeit keine Ursache vor, diese ungelenkigen Formen des Bühnenbaus geflissentlich wieder herzustellen. Es liegt keine Ursache vor, das Theater durch umständliche Kunstgriffe wieder stammeln zu lehren, nachdem es längst geläufig reden gelernt hat. Das auferstandene Mittelalter bedeutet auch in der Kunst eine unannehmbare Reaction und das ist in manchen Scenen schmerzlich empfunden worden, wo durch diese Einrichtung alle theatralischen Interpunktionszeichen ausgelöscht waren und nebeneinander gepackt war, was wir uns nur hintereinander denken konnten. So ist z. B. im ersten Theil die Kirche, die Wohnung Gretchens, der Garten Marthas und die Straße in einen einzigen Decorationsrahmen zusammengedrängt, und hier spielt sich fast ohne jeden scenischen Einschnitt die ganze Liebestragödie zwischen Faust und Gretchen ab. Kaum hat Martha gesagt:

„Da hinter'm Haus in meinem Garten
Wollen wir der Herr'n heut Abend warten",

so ist der Abend auch schon da, und der eben erst aus Marthas Garten entflohene Mephistopheles tritt ohne Vermittelung wieder ein — Alles, weil die Handlung durch die Wieder-

herstellung der Mysterienbühne an eine einzige Oertlichkeit festgenagelt ist. Der Sündenfall Gretchens vollzieht sich in Folge dessen mit schimpflicher Geschwindigkeit. In ihre Stube bekommen wir durch eine Art von Klappmauer, die nach Bedarf auf- und zugerollt wird, den nöthigen Einblick — Alles ist für die asketisch geschulten dummgläubigen Augen eines mittelalterlichen Zuschauerkreises berechnet und nicht für die täuschungsbedürftigen prüfenden Blicke unseres Publikums. Immerhin hat Otto Devrient uns einmal eine Gelegenheit geboten, die Wirkung des zweiten Theils auf das Publikum in unmittelbarer Beobachtung zu prüfen, und die Hörer, die mit geängsteten Mienen nach Verständniß schmachteten, erinnerten lebhaft an gewisse Besucher von französischen und italienischen Vorstellungen: Die liebe Bildungsheuchelei hat sie ohne Kenntniß der Sprache in's Theater gelockt und nun müssen sie ihr eitles Beginnen mit einer stumpfen Langenweile bezahlen, bis endlich ein Wort, eine Wendung auftaucht, die in ihrem Vokabelschatz zufällig vorhanden ist ... und jetzt leuchtet ein Strahl der Freude über die mühsam wach gehaltenen Gesichter. So sah ich das Publikum Otto Devrients immer sichtlich beglückt, wenn es aus dem Meer von Unverständlichkeiten, die der zweite Theil darbietet, endlich irgend ein geflügeltes Wort, eine volksthümliche Zeile, herausfischen konnte. Am Verständlichsten schienen freilich die Gliederpotpourris der Tänzerinnen, die Pulverknall-Effekte und maschinistischen Ergötzlichkeiten, kurz alle jene Zuthaten zu sein, durch welche Otto Devrient den Faust Goethes in ein höheres Ausstattungsstück verwandelt hat, das „die Reise Mephisto's vom Himmel durch die Welt zur Hölle in achtzig Tagen" darstellt.

Und nur ein veredeltes Ausstattungsstück ist es auch, das uns Franz Dingelstedt in seiner Faust-Trilogie hat bieten wollen — eine flüchtige und willkürvolle Arbeit, die von Widerspruch zu Widerspruch eilt und sich von Goethes Urschrift

so himmelweit entfernt, daß der Bearbeiter vielleicht zu dem Titel berechtigt gewesen wäre:

Faust.

Trauerspiel in 3 Theilen von Franz Dingelstedt.

(Nach einer älteren Idee von Goethe.)

So will Dingelstedt, um nur ein Beispiel anzuführen, im „Prolog im Himmel" den Herrn durch den Erdgeist ersetzen; er will Fausts Audienzzimmer nach dem Pact mit Mephisto in Rauch und Flammen aufgehen lassen, um seinen Zuschauern eine pyrotechnische Belustigung zu bieten, und er übersieht, daß das nämliche Studirzimmer „allunverändert, unversehrt" im zweiten Theil wieder erscheint. Als aber Dingelstedt bei seinem dramaturgischen Spaziergang zu der Stelle des zweiten Theils gelangte, blieb ihm, um eine Selbstwiderlegung zu vermeiden, nichts übrig, als die Studirzimmerscenen des zweiten Theils zu tilgen. Damit gleitet der geistreichste Auftritt des Werkes, die Unterhaltung Mephistos mit dem Baccalaurieus, in die Versenkung, und die Reise nach Griechenland mußte ohne den Homunculus angetreten werden, der doch nach Goethes Plan erst den Weg zeigt. Nun, Dingelstedt hat die scenische Verwirklichung seines Faust nicht erlebt. Wohl aber hat Adolf Wilbrandt den Dingelstedt'schen Plan der Dreitheilung wieder aufgenommen und die 4505 Verse des ersten Theils mit Zueignung, Theatervorspiel und Prolog im Himmel auf zwei Abende vertheilt, während die 7481 Verse des zweiten Theils für das Zeitmaß eines dritten Abends zusammengestrichen wurden. Dem Theatervorspiel hat Adolf Wilbrandt (nach dem Vorhang von Emil Claar) die „Zueignung" vorangeschickt und dieses keusche, lyrische Selbstgespräch, das aus der einsamen Stimmung einer Dämmerungsstunde hervorzuklingen scheint, von einem verkleideten Schauspieler in der Maske Goethes zum Vortrag bringen lassen. Den Trennungs-

schnitt im ersten Theil aber machte er (nach dem Vorgang von Hermann Müller in Hannover) hinter der Hexenküchenscene und erreichte so wenigstens für die schauspielerische Wirkung den Vortheil, daß Faust der Denker und Faust der Liebhaber nicht im Verlauf eines einzigen Abend vor das Publikum traten. Zur Nachahmung hat diese Faust-Trilogie, die selbst nur ein Product der Nachahmung ist, den anderen Bühnen keine Veranlassung gegeben — und Daniel Spitzer hat vielleicht die Eindrücke des Wiener Publikums nur epigrammatisch zusammengefaßt, wenn er die Bemerkung machte, daß man sich Adolf Wilbrandt's „Faust"-Trilogie zweimal ansehen muß, um zu entdecken, daß man sie — nicht versteht. . . .

Damit sind wir denn mit unserer Wanderung durch die Bühnengeschichte des „Faust" zu Ende gekommen und das Ergebniß des mühsamen dramaturgischen Spazierganges ist die Ueberzeugung, daß die Goethe'sche Dichtung in ihrem innersten Eigenwesen sich jeder theatralischen Darstellung widersetzt. Wo man den ersten Theil vereinzelt aufführte, bot man dem Publikum nur einen unzulänglichen Ausschnitt aus dem großen und kühngespannten Bogen, der sich vom Vorspiel im Himmel bis zum Nachspiel im Himmel hinüberschwingt. Wo man aber beide Theile in ihrer Ganzheit auf die Bühne gestellt hat, wurde immer nur ein heuchlerischer Erfolg der Pietät errungen und man fand mehr laute Bewunderung als intimes Verständniß. So könnte denn jeder Abend, der an den Theaterfaust gewendet wird, besser und erquickender im Lichte Goethes benutzt werden, wenn man ihn in der fruchtbaren Einsamkeit des Arbeitszimmers an das Studium des Buches wendet und in keuscher Andacht eines seiner sieben Siegel zu lösen sucht. Hier enthüllt uns das Werk ein so reiches Leben, daß es durch die armen Mittel der Bühne kaum noch gewinnen kann. Hier ist es für alle Zeiten neben der Bibel der Gläubigen als die Bibel der Denkenden vor uns aufgeschlagen.

Hier mögen wir in sammlungsvollen Stunden all die tiefdeutigen Seherworte aufsuchen, an welchen das Werk so reich ist, und wenn das Theater wieder lüstern danach hinschielt, so sei es mit dem Worte Tiecks beschieden:

Kein Raum genügt dem unermeß'nen Werke
Und keine Kraft wiegt des Titanen Stärke.
Und keinem Sterblichen wird es gelingen,
Das vieldeutsame Werk zum Schluß zu singen.

Grillparzer in Norddeutſchland.

Als Franz Grillparzers ſchöne Dichtung mit dem häßlichen Titel — als das Trauerſpiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“ vor ſieben Jahren zum erſten Mal an der Berliner Hofbühne aufgeführt wurde, ging Hans Hopfen mit guten Gründen dem Vorurtheil zu Leibe, daß der Wirkungsbezirk mehrerer Dichtungen Grillparzers auf Süddeutſchland beſchränkt bleiben müſſe. Heinrich Laube hat in ſeinen Einleitungen zu Grillparzers Dramen dieſem Vorurtheil Worte geliehen und auch über das Trauerſpiel von „Hero und Leander“ die Warnungstafel geſetzt: „Norddeutſchen iſt der Eintritt hier verboten.“ In warmherziger Beredſamkeit widerſetzt ſich Hopfen dieſem Verſuch, eine Geographie des Theatererfolges aufzuſtellen, und er fragt mit Recht, ob denn der gute Geſchmack in Bühnenſachen etwa nur ein Steppenfluß iſt, der ungefähr in der Nähe von Temesvar ſeinen Lauf beginnt, auf dem Wiener Michaelerplatz in vollen Wogen ſchäumt und in der Gegend von Bodenbach plötzlich in die Erde verſchwindet, um nur noch einmal, hoch im Norden, in der Nähe des Hamburger Thaliatheaters zum Vorſchein zu kommen und ſich in das Alſterbaſſin zu ergießen . . .

In der That wäre es ein übles Gebrechen des norddeutschen Geschmacks, wenn uns die Schönheiten, die über Grillparzers Dichtungen verschwenderisch ausgeschüttet sind, unzugänglich und fremd bleiben könnten. Die Hyperbeln der österreichischen Grillparzer-Begeisterung machen wir freilich nicht mit und in die Reihen unserer dichterischen Nationalheiligen wird der keusche Schöpfer der „Sappho" trotz all seines Poeten-Zaubers niemals aufgenommen werden. Wir lassen die ehrlichen Eindrücke, die uns vom Theater herab seine Dichtungen wecken, nicht durch eine Rücksicht der Ehrfurcht binden und machen der Autorität seines Namens nicht unsern unabhängigen Geschmack fröhnig. Die spröde Vornehmheit, die seine Sprache kennzeichnet und die aristokratische Scheu, zu den Massen hinabzusteigen, wird sich überdies einer volksthümlichen Verallgemeinerung seiner Werke stets entgegenstellen. Aber dennoch würden sie sicherlich schon bei Lebzeiten des Dichters eine breitere Geltung gewonnen haben, wenn nicht Grillparzer allzu karg und zaudernd mit seinem geistigen Besitz zurückgehalten hätte. Ein Gegenbild moderner Poeten, die zu einem stillen Entwickeln und sammlungsvollen Ausbau ihrer Arbeiten nicht mehr gelangen, weil sie sich oft die noch tintenfeuchten Blätter von Buch- und Zeitungsverlegern hastig entreißen lassen, hat Grillparzer stets mit ängstlicher Sorgfalt das nonum prematur in annum befolgt: Ja schließlich gelang es selbst den beredtesten Freunden nicht, die wohlverwahrten und bereits staubgrauen Manuskripte aus seinen verschwiegenen Pultfächern hervorzuschmeicheln. Ihm genügte das Glück des stillen Selbstbesitzes, wie er es seine Hero preisen läßt und wie er es in den schwermüthigen Versen besingt:

Misse gern ein buntes Vieles,
Hätt' ich mich erst und was mein:
Bei dem Klang des Saitenspieles
Geh' ich einsam und allein . . .

Und aus dieser leierdurchklungenen Einsamkeit, dem „stillen Reich geordneter Gedanken" hat den Dichter weder eine eitle Verführung des Ehrgeizes hervorgelockt, noch der edlere Wunsch, die dichterische Aussaat fruchtbar in die Menge zu streuen: Der Trieb der Mittheilung floß befriedigt durch die Feder aus, welche die Eingebungen des Dichters auf das Papier strömen ließ — und mochte er nun in stachlichen Vierzeilern und spottgewürzten, aber oft auch grämlichen Sprüchen seinen Unmuth über Zeit und Leben ausathmen, mochte er von der Weltfahrt in fremde Litteraturen die reichsten ästhetischen Gedankenschätze mit heimbringen oder endlich gährende Dichtungsentwürfe in eine überlegene Form voll Maß und Ruhe bannen . . . mit dem monologischen Genuß des Niederschreibens war der Drang des Dichters erfüllt: Ein Eremit der Poesie, stand er mitten in dem litterarischen Stimmengewirr der Zeit und wurde von Jahr zu Jahr immer abgeschlossener und schweigsamer. Die Folge davon ist noch jetzt, daß es immer einer erneuten Anregung und immer frischen Eroberungsmuthes bedarf, um den Schöpfungen des Dichters auf den Theatern zu ihrem Recht zu verhelfen. Und da ist es denn erfreulich für die Grillparzer-Gemeinde, daß gerade zwei Dramen, denen Laube am allerwenigsten den Weg über die österreichische Grenze zugetraut hätte — „Der Traum ein Leben" und „Des Meeres und der Liebe Wellen" . . . es ist erfreulich, daß gerade diese beiden Schöpfungen in Norddeutschland in den letzten Jahren seßhaft geworden sind.

„Der Traum ein Leben" wurde vor drei Jahren von der Berliner Hofbühne zur Darstellung gebracht und das karge Repertoir des Schauspielhauses ist an dem Tage um eine Dichtung reicher geworden. Aus dem Besitz der Vergangenheit wurde ein Schatz wieder an's Licht gehoben, der uns in der Armuth der Gegenwart doppelt wohlthat: Denn das prächtige

Märchenschauspiel, das nach Laubes Mittheilungen in Wien trotz seiner erhöhten Weise und Sprache längst ein verehrtes Volksstück geworden ist, übte auch bei uns eine unmittelbare und starke Wirkung aus. Das Publikum gab sich den Beängstigungen des Traumes und der Befreiung des Erwachens in so warmer Mitleidenschaft hin, es ließ die tönenden Wogen der Grillparzer'schen Verse so empfänglich über sich hinfluthen, daß es für den Kenner des Poeten eine wahre Erquickung war. Die Stimme eines echten Dichters hat eben eine unvergängliche Schallkraft und wird die lauten Nichtigkeiten des Augenblicks immer einmal siegreich übertönen. Und in der That ... Welche sinnreiche Dichtung hat da Grillparzer aus Voltaires Erzählung „le blanc et le noir" herauszuspinnen gewußt! und wie eigenartig gewagt ist das Werk in seinem Aufbau! Der Dichter läßt lange einen schweren Alp auf unser pochendes Herz drücken, ehe er ihn durch die Enthüllung von uns nimmt, daß Alles nur ein Traum war. Was sich vor unseren erschrockenen Augen als wirkliches, greifbares Leben zu bewegen schien, fließt zuletzt in ein gestaltloses Schattenbild der Phantasie auseinander, und das Stück wird nach seiner schrecklichsten Katastrophe plötzlich mit einem einzigen sanften Griff wieder auf seinen Anfangspunkt zurückgeschoben. Die Todten werden von Neuem lebendig und zur Wahrheit wird die Sehnsucht aller Sterblichen, zur Wahrheit wird das seufzervolle Begehren der Reue und der heiße Wunsch zu später Erkenntniß: Ein schon entschwundenes Leben noch einmal von vorn leben zu können.

Auf der Bühne ist es nun freilich kaum zulässig, auf solche Weise das Geschehene ungeschehen zu machen. Das kann leicht als ärgerlicher Mißbrauch unserer Gläubigkeit und als ein mystifizirendes Spiel mit dem Spiele erscheinen. Ohnehin ist für uns Zuschauer jegliche Begebenheit auf dem Theater nur ein Traum, in den wir uns willig von den schmeichlerischen

Künsten der Bühne einspinnen lassen. Wenn wir aber schließlich nur geträumt haben sollen, daß — ein Anderer geträumt hat, so heißt das, uns in einem Spiegel nur einen zweiten Spiegel zeigen, es heißt, die Wesenlosigkeit in die zweite Potenz erheben. Grillparzer selbst hat denn auch niemals geleugnet, daß er hier eine barocke Ausnahmeform gewählt hat, aber so, wie er sie behandelt — mit allen künstlerischen Reizungen, aller poetischen Liebenswürdigkeit — können wir uns ohne Widerspruch gefangen geben. Auch hat er auf die Ueberraschung des Schlusses von Anfang an in mannigfaltigen zarten Winken vorbereitet, so daß es hier nicht etwa auf einen theatralischen Husarenstreich abgesehen ist, der uns mit jäher Plötzlichkeit überraschen soll. Schon im Titel der Dichtung ist ein deutlicher Wegweiser aufgestellt; schon in den ersten Scenen sehen wir Rustan wachend in die Träume des Ehrgeizes sinken. Die Gluth seiner Märchenwünsche läßt er in feurigen Reden widerleuchten und von Massud erfahren wir zum Ueberfluß:

Nur von Kämpfen und von Schlachten,
Nur von Kronen und Triumphen,
Von des Kriegs, der Herrschaft Zeichen
Hört man sein Gespräch ertönen:
Ja des Nachts, entschlummert kaum,
Spricht von Kämpfen selbst *sein Traum*.

So legt er sich denn vor unseren Augen zur nächtlichen Ruhe nieder . . . Der Genius des Tages, der neben seinem Bett emporsteigt, senkt seine Fackel, der Genius des Traumes entzündet die seinige und nun tritt die Innenwelt, die in Rustans gährender Brust nach Gestaltung ringt, in einer abenteuerlichen Handlung an's Licht, die ganz nach der springenden, launenhaften und wunderlichen Art der Traumgesichte kunstvoll zurechtgestellt ist. Das ist ein hastiges Nacheinander von seltsamen Ereignissen. Der Schläfer sieht eine Schlange, von welcher

ein König verfolgt wird, und ein durch die Luft fliegendes Wurfgeschoß, das die Schlange tödtet. Ihn selbst aber führt der König zu Glanz und Ehre, er schlägt eine siegreiche Schlacht und schon winkt ihm die Hand der herrlichen Königstochter und der umgoldete Thron von Samarkand. Aber dazwischen huschen allerhand unheimliche Gestalten: Ein bleicher Fremdling, dem er den Dolch in die Brust gestoßen hat, und ein stummer Greis, der den Mörder beim König anklagt, und eine gespenstische Alte, die ihm einen Giftbecher reicht. Und er giebt ihn dem König und der König stirbt — und immer weiter schreitet der Ehrgeizige hinan durch Blut und Thränen. Da, mitten in der beängstigenden Düsterniß seiner Geschichte, wird es ihm für einen Augenblick halb bewußt, daß er träumt — wer hat die Wahrheit dieser Beobachtung nicht schon an sich selbst erfahren? .... Drei leise Glockenschläge tönen wirr in seinen Schlaf hinein und mitten in der menschenbelebten Scene, die mit einem Zauberschlage in Erstarrung stillsteht, murmelt der Träumer in sich hinein:

Horch, es schlägt! Drei Uhr vor Tage!
Kurze Zeit, so ist's vorüber,
Und ich dehne mich und schüttle,
Morgenluft weht um die Stirne.
Kommt der Tag, ist Alles klar
Und ich bin dann kein Verbrecher —
Nein, bin wieder, der ich war!

Ein kurzes Intermezzo, das auch auf die Zuschauer wunderbar erlösungverheißend wirkt, wie eine tröstliche Friedensbotschaft. Aber der Augenblick geht schnell vorüber und weiter, weiter führt den Träumer die Jagd nach dem Glück, bis sein Stern ihn verläßt. Nun muß er aus dem Land entweichen, die Verfolger sind ihm auf den Fersen und mit seinem Begleiter, dem Neger Zanga, flieht er athemlos vor den feindlichen Drängern. Aber wie hat sich Zanga plötzlich gewandelt!

Vipern trägt er statt der Haare und schwarze Fledermausflügel breiten sich an seinen Schultern. Entsetzt flieht Rustan vor dem Unhold die Felsen hinauf — hinauf und immer höher — bis auf den schmalen Steg, der die Steinblöcke überbrückt — Verfolger auch hier, hüben und drüben, — da, ein Sturz in die schäumende Bergfluth ... und Rustan erwacht. Noch tobt das Fieber des Traumes eine Zeit lang in seinen Adern weiter, aber als die Lieben, die er verlassen wollte, an sein Lager treten und die Sonne ihre rothen Morgenfunken wieder über die heimathlichen Berge schüttet, da wirds wieder hell in ihm und mit beglücktem Aufschrei, mit befreiter Brust ruft er dem emporsteigenden Gestirn entgegen:

Breit' es aus mit Deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Ein's — des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten —
Was er nimmt, es ist soviel!

Nun erst weicht der Alp auch von unsern Gemüthern, ein unbeschreibliches Wohlgefühl der Beschwichtigung folgt dem schmerzlichen Aufruhr der Empfindungen und mit uns wandert aus dem Theater die sanfte poetische Täuschung, als leuchtete einst für Jeden die Morgenfrühe herauf, da alles Weh und Wirrsal und aller Kampf und Makel in rosige Traumnebel zerflattern wird ...

Für die volle Bühnenwirkung dieses Stückes ist die Beihülfe phantastischer Scenenbilder und schlagfertiger Maschinerien erforderlich, und nützlich wäre auch eine überbrückende Musik von Akt zu Akt. Die Darstellung mag im ersten Aufzug ein langsames Tempo wählen. Aber vom zweiten Akt an müssen

in fliegender Hast, in traumhaft schnellem Wandel die Vorgänge sich ablösen und Scene für Scene mit Blitzgeschwindigkeit vorüberzucken. Nothwendig ist für dies Drama auch eine ganz besonders sorgsame Behandlung von Vers und Reim. Die Neigung vieler deutschen Darsteller, gereimte Verse gleichsam um die Ecke zu deklamiren und mit aller Beflissenheit unser Ohr um den sinnlichen Zauber des Gleichklangs zu betrügen, ist am allerwenigsten bei den Trochäen Grillparzers angebracht, die den Hörer mit den sanftesten Reizungen der Sprache liebkosen. In seinen lyrischen Gedichten wimmelt es seltsamer Weise von sprachlichen Ecken und Härten; überall merkt man den Meißelschlag und Zangengriff, mit welchem die widerstrebende Sprache bezwungen werden sollte. Aber im Drama gewinnt Grillparzer die schmeichlerischste Beredsamkeit und selbst den saumseligen Schritt der spanischen Trochäen, die sonst so schleppfüßig — ein Trab von metrischen Vierfüßlern — hinter einander herziehen, hat er auf die kunstreichste Weise zu beflügeln verstanden. Werden alle diese Wirkungen auf der Bühne lebendig, so wird „Der Traum ein Leben" mit seinem sanften Märchenreiz das Publikum überall gefangen nehmen.

Als Ferdinand Raimund, Oesterreichs liebenswürdigster Volksdichter, den „Traum ein Leben" zum ersten Mal sah und hier also auf seinem eigensten Gebiet, dem des Zaubermärchens, einem kunstgeadelten, poetisch-mächtigen Nebenbuhler begegnen mußte, rief er betrübt, fast erschüttert aus: „So, so möchte ich's machen können!" ... Wie gut stand es dem ehrlichen Raimund, der selbst gar nicht wußte, welche Reize just in der Schlichtheit und Schmucklosigkeit seiner Dichtungen lagen — wie gut stand es ihm zu Gesicht, vor einem vornehmen Kunstbau beschämt still zu stehen und zu dem ihm Unerreichbaren mit bewunderungshellen Blicken emporzuschauen! Aber auch dem Kunstdichter war es wieder Be-

dürfniß, in der ganzen Rüstung seiner höheren Bildung die Gaben des Volkspoeten an's Herz zu drücken, ihr Eigenstes und Bestes hervorzuheben, ihnen alle ritterlichen Ehren zu erweisen, und so sehen wir denn, daß gerade Grillparzer in der That einer der warmherzigsten Verehrer Raimunds war. An einer der verborgensten Stellen seiner Werke finden wir den Ausspruch: „Man muß die Wüste der neuesten Poesie durchwandelt, muß gefühlt haben, wie Naturwahrheit und Leben aus dem begriffsmäßigen Gerüste talentloser Ueberschwenglichkeiten sich nach und nach völlig zurückzuziehen droht — um das Erquickende dieser frischen Quelle ganz zu empfinden ... Ich wollte, sämmtliche deutschen Dichter studirten die Werke dieses Autors, dem sie an Bildung himmelweit überlegen sind, um zu begreifen, woran es unseren gesteigerten Bestrebungen eigentlich fehlt; daß nicht in der Idee die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der Belebung der Idee; — daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe, und daß endlich ein lebendiger Zeisig mehr werth ist, als ein ausgestopfter Riesengeier oder Steinadler ..." Dies Urtheil Grillparzer's über Raimund, zusammengehalten mit jenem Raimund'schen „So, so möcht ich's machen können" — bietet es uns nicht ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie sich im breiten Gebiet der Kunst alles in sich Vollendete nachbarlich zusammenfindet, mögen auch in Form und Behandlungsweise polare Gegensätze zur Erscheinung kommen? ...

Und wie am „Traum ein Leben" so hat sich an dem zweiten Schauspiel, dem Heinrich Laube den Eintritt in Norddeutschland verweigern wollte, an „des Meeres und der Liebe Wellen" seine dramaturgische Grenzsperre nicht erprobt. Als 1874 die zaubervolle Dichtung auf der Berliner Hofbühne zuerst aufgeführt wurde, war die Wirkung von lebendiger Gewalt und als man sieben Jahre später dies Werk von Neuem in das Repertoir einfügte, war die Aufnahme des

ersten Abends, die in Berlin ein Plebiscit des guten Geschmacks bedeutet, abermals eine so warme und ehrliche, daß die geringe Nachhaltigkeit dieses Erfolges nur durch die Liebloſigkeiten der Regie erklärt wird und durch die Unzulänglichkeit mehrerer Darsteller, die mit ehrfurchtsloſer Läſſigkeit die Verse Grillparzers verschleuderten, als wären's Bettelmünzen, die man nur so in die Menge schüttet. Ein Leander, den kein schwüler Hauch der Verführung umschwebt, dem kein Strahl der Begeisterung aus den Augen leuchtet — ein Naukleros, der die Wirkung der Worte zu Schanden macht, weil er sie wie Benedix'sches Luſtspieldeutsch und oft sogar mit widerstrebender Zunge herunterhastet — ein Vater Heros, der aus der Andeutung des Dichters, daß der Greis von kurzem Athem und von beklemmter Brust ist, die Berechtigung herleitet, einen lallenden Invaliden auf die Bühne zu stellen, welcher nach jedem Wort eine Pause macht, um uns ein pathologisches Bild der Athemnoth zu geben ... und alle diese verstümmelten Geschöpfe des Dichters an die Uferkanten eines verblichenen Leinwandhellespont gestellt, der bei Sturm und Wetter in höflicher Unbeweglichkeit verharrt und uns von der Schicksalsmacht des Elements nicht das dürftigste Bild giebt.... Hero überdies in einen Thurm verbannt, der mit seinen mittelalterlichen Schießscharten, mit seinen Zinken und Zacken uns aus Griechenland etwa nach Hessen verweist ... man wundre sich nicht, wenn gegen ein Bündniß von soviel Widerwärtigkeiten das Werk des Dichters nicht auf die Dauer zu seinem Recht gelangen konnte. Eine Freundin fand es nur in einer poetischen Darstellerin der Hero, die so hellenisch anmuthig und maßhaltend, von so keuscher Gluth des unschuldigen Verlangens war, daß ihre Scenen zu dem reizvollsten Gemälde der Zärtlichkeit wurden. Und so kam's denn, daß gerade diese Scenen, die man dem spröden Norddeutschen mit seiner wohlverwahrten Tugend glaubte entziehen zu müssen — daß gerade die marmornackten, aber auch

marmorreinen Scenen des dritten Aktes, in welchen der heitere Sieg der Sinne über die Formeln der priesterlichen Entsagung entschieden wird, am Schnellsten unsere Herzen gewannen. Hier leuchtet Alles so warm und sonnenhell in der Frühlingsheiterkeit erster Liebe, hier findet sich Herz zu Herz und Lippe zu Lippe mit so jungfräulicher, sinnlicher Freude, daß nur dürre und frostige Seelen mit einer fremden Tugendabstraktion sich gegen den Lenzjubel zweier Glücklichen verschließen könnten. Die Literatur kennt, wenn wir von „Romeo und Julia" absehen, kaum eine andere Scene, in welcher das völlige Ineinanderfließen von zwei Wesen mit so viel Aufrichtigkeit und zugleich so viel Keuschheit dargestellt ist. Der Vorhang fällt bei der Rückkehr Heros in das Thurmgemach, aber die süßen Geheimnisse der ersten Liebesnacht klingen uns mit mystischem Zauber aus jener einzigen Schilderung entgegen, die der Tempelhüter im vierten Akt giebt:

Herr, dort in jenem Thurme brannte Licht
Und oben war's so laut und doch so heimlich,
Ein Flüstern und ein Rauschen hier und dort —
Die ganze Gegend schien erwacht, bewegt:
Im dichtsten Laub ein sonderbares Regen,
Wie Windeswehn, — und wehte doch kein Wind.
Die Luft gab Schall, der Boden tönte wieder —
Und was getönt und wiederklang, war nichts.
Das Meer stieg rauschend höher an die Ufer,
Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend,
Ein halb enthüllt Geheimniß schien die Nacht.
Und dieser Thurm war all des dumpfen Treibens
Und leisen Regens Mittelpunkt und Ziel.
Wohl zwanzigmal eilt ich an seinen Fuß,
Nun meinend, jetzt das Räthsel zu enthüllen
Und sah hinan — nichts schaut' ich als das Licht,
Das fort und fort aus Hero's Fenstern schien.

Ein einzig Mal lief wie ein Mannesschatten
Vom Meeresufer nach dem Thurme zu.
Ich folg', und angelangt war wieder nichts ...
Nur Rauschen rings und Regen wie zuvor.

Wie in einem magischen Halbdunkel aus keuscher Ferne belauschen wir hier die Vereinigung der Liebenden. Minder wirksam greifen die beiden letzten Akte in die Herzen. Hier tritt die klösterlich-katholische Anschauung, die der Dichter aus christlichen Begriffen unter den lachenden Himmel von Hellas getragen hat, in erkältender Weise hervor. Aus dem wogenumrauschten Küstenthurm am Ufer des Hellespont wird ein kahles mittelalterliches Kloster. Der blumengeschmückte griechische Priester entschwindet unserem Blick und ein verkleideter Prior schiebt sich an seine Stelle, während der verwandelten Hero der Rosenkranz Aphroditens vom Haupt gleitet und sie — eine Nonne im Peplon — vor uns steht. Das Opferwerk des Priesters, in seiner Begründung so außermenschlich und erdenfremd, erschüttert nicht, sondern verstimmt nur — und so begreift sich's, daß nach Grillparzers eigenen Mittheilungen schon bei der ersten Wiener Aufführung des Dramas die beiden letzten Akte „leer ausgingen." Man denke an die Verse Schillers:

Finstrer Ernst und trauriges Entsagen
War aus Eurem heitern Dienst verbannt.
Glücklich sollten alle Herzen schlagen,
Denn Euch war der Glückliche verwandt.
Damals war nichts heilig als das Schöne,
Keiner Freude schämte sich der Gott,
Wo die keusch erröthende Kamöne,
Wo die Grazie gebot.

Und damit vergleiche man nun die frosthauchenden Worte des Grillparzer'schen Priesters:

Kennst Du die Ordnung dieses Götterhauses?
Kein Vogel baut beim Tempel hier sein Nest,
Nicht girren ungestraft im Hain die Tauben
Die Rebe kriecht die Ulmen nicht hinan.
All', was sich paart, bleibt fern von diesem Haus!
Nicht ehrt man hier die ird'sche Aphrodite,
Die Mensch an Menschen knüpft wie Thier an Thier:
Die Himmlische, dem Meeresschaum entstiegen,
Einend den Sinn, allein die Sinne nicht,
Der Eintracht alles Wesens hohe Mutter —
Geschlechtslos, weil sie selber das Geschlecht
Und himmlisch, weil sie stammt vom Himmel oben.

Hier schwindet der Boden von Hellas unter unseren Füßen und wie ein Rauhreif fällt es auf alle Blumen Griechenlands. Dazu kommt die Zerbröckelung des vierten Akts in drei Verwandlungen, in welchen der Zuschauer selbst — ein zweiter Leander — von Sestos nach Abydos und dann wieder von Abydos nach Sestos zu schwimmen hat. Die nüchterne Einrichtung des Zwischenvorhangs macht diese Verschleppungen in der zum Schluß drängenden Tragödie für das norddeutsche Publikum doppelt fühlbar ... und so leidet das Stück gegen den Schluß hin an mancherlei Mängeln. Aber der unvergleichliche Liebeszauber des dritten Aktes und der jungfräuliche Reiz, den Heros Gestalt ausstrahlt, wird immer wieder den Besitz dieser Dichtung für die deutsche Bühne als unvermißbar erscheinen lassen und sie wird sich dem Publikum dauernd an's Herz schmiegen, wenn die rechten Schauspieler zur Verfügung stehen, um dies Evangelium der schönen Sinnesfreude beredt zu verkünden.

Verunglückt ist dagegen der Versuch, dem Lustspiel „Weh dem, der lügt" in Deutschland Geltung zu verschaffen. Die Zauberkraft der Burgschauspieler mochte an der Dichtung das Rübezahlkunststück zu Stande bringen, welke Blätter in Gold zu verwandeln. Aber anderwärts wird das Werk schwerlich

über einen Erfolg der Ehrfurcht hinauskommen. Es wird überall nur einen Abend respektvoller Langerweile bieten, an welchem die Aufrichtigkeit gähnt — und die Pietät ihr die Hand vor den Mund hält. Und doch hat die Dichtung ihre tiefen Schönheiten. Aber sie gehen verborgen wie eine unterirdische Strömung durch das Werk und kommen auf der Bühne nicht zu offener Erscheinung. Es sind die feinen Reize eines mannigfaltig gewendeten Gedankenspiels, das in stillen Lesestunden aus der Tiefe geholt und durchgenossen sein will, aber auf den Brettern sich nicht mit der Gemeinverständlichkeit mittheilt, welche die Voraussetzung aller Theaterwirkung ist. In Wien hat Grillparzers Volksthümlichkeit den Erfolg steigern können und der Reiz einer posthumen Ehrenrettung kam noch hinzu. Denn bekanntlich hatten einst die Zuschauer der ersten Aufführung mit herber Rücksichtslosigkeit die Dichtung abgelehnt und das Seltsame ereignete sich, daß derselbe Poet, der auf das Titelschild seines Werkes geschrieben hatte: „Weh dem, der lügt", gleichwohl dem Publikum nicht verzeihen konnte, daß es — aufrichtig war. Das wurde denn nachträglich mit einem etwas wehmüthigen Eifer wieder ausgeglichen und jetzt mußte in Wien die kranzumwundene Marmorbüste des Dichters nach jedem Actschluß wiederholten Hervorrufen Folge leisten. Auswärts indessen wird man bei jeder Aufführung des Lustspiels die Wiener von ehedem viel besser begreifen, als die Wiener von heut . . .

Am Meisten sprechen die Anfangsscenen an, in welchen uns Leon der Küchenjunge als ein heitres, kernfrisches Naturkind entgegenspringt und der Grundgedanke uns mit einem ersten Augenaufschlag gefangen nimmt. Es scheint ein sinniges Märchenspiel eingefädelt zu werden. Der Bischof Gregor hat im Rheingau bei den deutschen Barbaren, wo noch Thier und Mensch sich in erster Blöße vermengt, einen gefangenen Neffen. Der Küchenjunge erbietet sich, ihn beherzt aus seiner Gefangen-

schaft herauszulügen. Aber „weh' dem, der lügt!" ruft ihm der fromme Bischof entgegen und bekennt, daß er seinen Neffen lieber sterben sehen, als einer Lüge seine Befreiung verdanken möchte. Dennoch besteht Leon auf seinem Plane und hofft, auch ohne Lüge, nur durch Mutterwitz und Gottes Beistand den geknechteten Neffen des Bischofs zu befreien. Mit einem Pilger unternimmt er in heiterem Jugendmuth die rauhe Wanderung und — „weh' dem, der lügt!" lautet sein Geleitwort. So setzt das Lustspiel frisch und spannend ein und verspricht ein unterhaltendes scenisches Gewebe. Aber was uns nun die folgenden drei Akte bieten, ist ein breiter, rein epischer Hergang, aus dessen verschiedenen Wendungen der Grundgedanke kaum noch für die schärfsten Augen wie ein dünnes Aederchen hervorschimmert. Jener Neffe des Bischofs tritt uns als ein grämlicher, dünkelhafter Gesell entgegen, dessen lange Befreiungsgeschichte in keinem Augenblick unser Herz berührt. In seinen barbarischen Frohnherrn wollte der Dichter ein Paar komisch-täppische Germanen schildern, die uns durch einen eigenartigen Humor der Wildniß anziehen sollten, doch diese Absicht ist nur spärlich gelungen. Weder Kattwall noch Galomir haben wirklich belustigende Züge. Der Eine ist ein halber Menschenfresser und der Andere ein ganzer Cretin, und die ungeschlachte Bärenkomik, die in diesen beiden Gestalten die Glieder reckt, wirkt befremdlich, weil das Rohe nicht durch Drolligkeit gemildert ist. Es fehlen die scherzhaften Einfälle, die uns z. B. in den deutschen Riesenmärchen so fröhlich stimmen. Und so bleibt für das Interesse nur die anmuthige Gestalt Edritas übrig, der Tochter des rauhen Kattwall, die in naiver Unbefangenheit mit Leon in die weite Welt hinausläuft, bis nach allerhand Fährlichkeiten der Bischof Gregor die Hände der beiden ineinanderlegt. In der Charakteristik dieses Paares zeigt sich Grillparzers liebenswürdigste Poetenlaune, seine reinste Kraft, aber diese Schönheiten sind rings in zu

viel Rauhheit und Unbehagen eingebettet, als daß wir im Theater uns so recht daran sättigen könnten.

Und das Gedenkwort „Weh' dem, der lügt"? Für das Theaterpublikum geht es auf dem langen Marsch der fünf Akte fast völlig verloren. Die Lustspielfabel umkreist diesen Mittelpunkt in viel zu weitem Bogen. Nur bei längerem Verweilen erkennt man das symbolische Hineinwirken des Gedankens in mehreren Situationen. Beim Lesen ergötzt man sich daran. Aber das Theater ist der ungeeignetste Ort zum Aufsuchen von geheimen Symbolen und verzwickten dialektischen Pointen. Erst am Schluß mündet das Stück wieder mit einiger Klarheit in seinen ersten Ideenstrom. Es ist ein feiner Zug, wie Leon und Edrita das Geständniß ihrer wahren Neigung in allerhand schämigen Lügen hervorbringen, bis der Bischof bekennen muß:

Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus.
Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber!

Indessen schält sich auch die kernige Sentenzenweisheit des Bischofs beim Lesen leichter als beim Hören aus ihren etwas stachlichen Worthülsen. In der Darstellung der Bühne scheint das Ganze ein seltsam Gemengsel von Doktrinärem und Lebensfrischem, Roheit und Grazie, Verständlichem und Dunkelm. Erst das Buch giebt über die Räthsel die nöthige Auskunft und darum kann die Kritik im wohlverstandenen Interesse des Dichters kaum Besseres thun, als daß sie seinem Lustspiel die Lesewelt zuführen, das Theaterpublikum aber zu entziehen versucht . . .

Die sicherste Stellung im norddeutschen Grillparzer-Repertoir nimmt „Medea" ein, denn die wandernden Tragödinnen stellen neben der aus pariſchem Marmor geformten „Sappho" auch die kolchische Zauberin mit Vorliebe dar. Aber wie das Trauerspiel selbst, das mit einer mystischen Gewalt auf unser Herz drückt, in den schmerzlichen Dreiklang:

„Trage! Dulde! Büße!" austönt, so giebt es auch für das Publikum bei den norddeutschen Aufführungen gemeiniglich mehr zu tragen, zu dulden und zu büßen, als dem Grillparzer-Verehrer lieb sein kann. Wie selten ist mir jene einzige Scene zu Dank gespielt worden, in welcher Medea das liebliche Gespräch, das ihr Gatte mit Kreusa hat, dreimal durch die Worte unterbricht: „Jason, ich weiß ein Lied . . .". Eine angstvolle, eifersüchtige Erinnerunng an ihre Rechte spricht Medea in diesen Worten aus. Zuerst mit schmeichlerischer Demuth, mit flehender, rührender Zärtlichkeit — Jason überhört sie; dann stürmischer, von Argwohn erfaßt, mit einer Beimischung von Vorwurf und Drohung, — und er überhört sie abermals. Nun wiederholt Medea ihre Worte zum dritten Mal und zornig wie ein Donnerschlag müssen sie jetzt auf das Haupt Jasons niederstürzen. Dies dreifache „Jason, ich weiß ein Lied!" . . . . wie wenig Schauspielerinnen wissen es mit der rechten Steigerung und Färbung der Stimme wiederzugeben!

Ein wahrer Gewaltakt an der Dichtung aber ist die Zusammenziehung des vierten und fünften Aufzugs, die sich durch die Gepflogenheiten der reisenden Virtuosinnen auf deutschen Bühnen eingebürgert hat. Es ist ohnehin nicht zu vertheidigen, daß man die „Medea" außerhalb des Zusammenhanges der ganzen Trilogie zur Aufführung bringt, da das Trauerspiel in jeder Scene, in jedem Motiv ergänzungsbedürftig auf die vorausgegangenen zwei Theile zurückweist. Wagt man aber einmal diese gefährliche Vereinzelung, so soll man nicht noch zum Ueberfluß die Katastrophe des Dramas durch eine gewaltsame Kürzung verstümmeln . . . Es läßt sich ein ganzes Schmerzenskapitel darüber schreiben, mit wie groben Fingern man auf unsern Bühnen in das subtilste geistige Gewebe der Dichter eingreift, wie pietätlos man ihnen häufig ihre sorglich gezogenen Kreise zerstört . . .

Eine schöne poetische Eroberung aus Grillparzers Vermächtniß haben die Meininger an dem zweiaktigen Fragment „Esther" gemacht, das schon durch den berauschenden Reiz seiner Liebesscene alle Herzen umschmeichelt. Dagegen ist eine Wiederbelebung der „Ahnfrau" auch den Meiningern nicht möglich gewesen. Die starken Zeugnisse von Grillparzers dramatischer und sprachlicher Kraft, die in der ungestümen Jugenddichtung hervortreten, genügen nicht mehr, um uns das spiritistische Trauerspiel aus dem Hause Borotin wieder annehmbar zu machen, nachdem seine Hauptwirkungen bereits der Parodie verfallen sind. Würde in der Darstellung der dramatischen Spukgeschichte das außerweltliche Element ein Wenig in den Hintergrund gedrängt worden sein, so wäre eine reine Wirkung der poetischen Absichten möglich. Statt dessen haben die Meininger gerade das Gespenstische mit einer zudringlichen Beflissenheit hervorgehoben, als wäre das Trauerspiel nur für den Knaben geschrieben worden, der auszog, um das Gruseln zu lernen. Durch finstere Mauerwölbungen hörte man allerhand unerklärliche Geräusche schwirren: Bald ein Pfeifen des Windes, bald ein dumpfes Stöhnen und Schluchzen, bald ein lautes Krachen, bald ein feines Wimmern. Beim Flackerschein der Windlichter fielen lange Schatten über den Estrich — das ganze Haus schien in jedem Winkel ein weltfremdes Geheimniß zu bergen. Und als wir vollends im letzten Aufzug in das Sarggewölbe geführt wurden, und alle Gespensterwirkungen aus „Robert dem Teufel" mit durchleben mußten, als die Ahnfrau sich unter ihrem auseinanderspringenden Sargdeckel in kerzengrader Haltung emporrichtete, während die Häscher Jaromirs die Pforten der Ahnengruft mit dröhnenden Geräuschen zersprengen, da wurden selbst die aufgeklärtesten jungen Mädchen von Furchtschauern überfröstelt und es fehlte nur die Einrichtung eines geschmackvollen Foyerlazareths mit Tragbahren und Sänften für Ohnmächtige. Grillparzer, der in seinen

scenischen Vorschriften sehr bescheiden ist, hat diesen durchschlagenden Gänsehaut-Erfolg mit seiner Dichtung niemals beabsichtigt und erst den Meiningern blieb es vorbehalten, „die Ahnfrau" zu einer Bühnenspeculation auf die Gespensterfurcht auszubeuten.

Man braucht nicht auf das Jugendwerk des Dichters zurückzugreifen, um die Bühnen aus seinen Werken mit immer neuem dichterischem Besitz zu bereichern. Noch ist mit den historischen Trauerspielen des Dichters in Norddeutschland kein Versuch gemacht worden. Noch ist selbst in Oesterreich „Die Jüdin von Toledo" und „Libussa" meines Wissens nicht zum Lampenlicht geboren. Es wird für schöpferische Bühnenleiter immer eine fruchtbare und ruhmbringende Aufgabe sein, alle diese Gestalten eines geweihten Poeten aus dem Schattenleben des Buchs zu befreien und auf dem Theater zu lebendiger Gegenwart zu erwecken.

Calderon-Abende.

Als es galt, den zweihundertjährigen Todestag Calderons auch in Deutschland würdig zu feiern, wurde ein Preis für das beste Huldigungsgedicht ausgeschrieben, das die Verdienste des großen Spaniers in das rechte Licht setzt. Nun klang ein vielstimmiger Chor von Calderon-Liedern durch ganz Deutschland ... und wer den lyrischen Blumenregen beobachtete, der an dem bedeutsamen Gedenktag auf uns niederging, konnte leichtlich zu der Annahme verlockt werden, daß die Autos Sacramentales zu unserem täglichen Lesestoff gehören und daß die schalkhaften Witzspiele der Dame Kobold in unsere geflügelten Worte übergegangen sind.

Der kühle Wahrheitsfreund muß nun freilich dieser Annahme, wie sehr sie unserem litterarischen Weltbürgersinn schmeicheln würde, einen nüchternen Widerspruch entgegensetzen. Calderon ist nicht zum zehnten Theil so volksthümlich, wie es der Wetteifer vermuthen läßt, mit welchem ihn unsere Lyriker besungen haben, und alle überragende Hoheit seines Dichtergeistes, alle poetische Fruchtbarkeit und Schöpfergewalt hat ihm den Nachbarplatz neben Shakespeare, den er in der Weltlitteratur mit Recht beansprucht, auf der deutschen Bühne nicht erreichen lassen.

Sein erster Biograph Vera Tàsis sagt von ihm mit echt spanischer Wortfülle und Rednerwürde: „Er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Lyrischen anmuthig und beredt, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Erotischen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen. Er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm." Mit inniger Uebereinstimmung mag man diese lange Addition von Calderons Dichterkünsten bestätigen, aber Das hat nicht verhindert, daß das deutsche Volk seine beispiellose literarische Gastfreundschaft dem großen Spanier auch nicht annähernd in dem Maße gegönnt hat, wie dem kaum größeren Britten.

Und doch hat's an Versuchen von bahnweisenden und autoritätsvollen Männern nicht gefehlt.

Vor Allen hat Goethe mit Gluth und Thatkraft zur Zeit seiner Weimarer Theaterleitung das Publikum für den spanischen Bühnendichter zu erobern gesucht. Vom „standhaften Prinzen" that Goethe den denkwürdigen Ausspruch: „Wenn die Poesie aus der Welt verschwände, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen." Er nannte Calderon „dasjenige Genie, welches zugleich den größten Verstand hatte," und die theatralische Vollkommenheit der „ganz bretterrechten Stücke des Spaniers" pries Goethe in dem keck übertreibenden Wort: „Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderon's Stücken mutatis mutandis dem gebildeten und ungebildeten Menschen das höchste Vergnügen zu machen." So ließ denn der Dichter auf die Lobpreisungen auch die That folgen und brachte in Weimar nach den liebevollsten Vorbereitungen „das Leben ein Traum", den „stand-

haften Prinzen" und „Zenobia" zur Aufführung. Aber nur die ersten beiden Dichtungen übten ihre Macht auf die Hörer, während die letztgenannte nach Goethes eigenem Zeugniß „Niemand zu genießen noch zu beurtheilen wußte" ... und so mußte denn auch Goethe, der in Calderon's Werken für das deutsche Theater eine neue Provinz erobert zu haben glaubte, die Beobachtung machen, daß sich das Ferne und Fremde in dem spanischen Dramatiker nicht auf die Dauer überwinden läßt.

Nicht viel bessere Erfahrungen machte Karl Immermann bei seiner Theaterführung in Düsseldorf. Auch er hat nur „das Leben ein Traum" und zwar in der Bearbeitung Schreyvogel's auf der Bühne festzuhalten vermocht und in dieser unvergleichlich vielbedeutenden und gedankenvollen Dichtung, in welcher die sinnschwersten Offenbarungen über Welt und Leben enthüllt werden, hat das deutsche Theater in der That eine seiner schönsten Eroberungen gemacht. Nie ist ein so schönes und deutsames Bild von der traumhaften Nichtigkeit alles Irdischen auf der Bühne hervorgetreten, wie in der ungemein geistreich ersonnenen Gestalt Sigismunds, dem die erlebte Wirklichkeit zweimal gleichsam unter den Füßen fortgezogen und in eine Einbildung der Traumwelt verwandelt wird. Das letzte Wort aller Menschenweisheit ist ausgesprochen, wenn ihm aus der Einsicht von der Schattenhaftigkeit alles Glücks und aller Schmerzen der Frieden des wunschlosen Entsagens und ein ruhiges Gleichmaß der Empfindungen entblüht. Jede freudenraubende Nachwirkung solches Bildes aber bannt Calderon durch die schmeichlerische poetische Beredtsamkeit, mit welcher er in seiner Dichtungswelt den Glauben an ein unsterbliches zweites Leben verkündet. Aus diesem Glauben schöpfen seine Helden einen überschwänglichen Duldermuth in allem Menschenweh, und um die gleiche Verachtung des Endlichen in die Herzen seiner Hörer zu senken, wird der Dichter in seinen geistlichen Spielen nicht müde, mit unerhörtem Phantasiereichthum die Freuden

einer anderen Welt durch lebendige Bühnenbilder zur Anschauung zu bringen. Weit über alle Angst des Irdischen hinaus floh sein Dichterglaube in geträumte Paradiese und darum konnte er in seinen Dramen mit so erhabener Unbefangenheit auf die heiße Unruhe des Erdentreibens hinabblicken. Heute wissen wir Alle, daß sein Hoffen ihn nicht betrogen hat, und daß zwar das Leben des Menschen ein flüchtiger Traum ist, daß aber die Träume des Dichters ein ewiges Leben besitzen.

Bekanntlich hat Schopenhauer für manche seiner tiefsten Lehren den spanischen Dichter als Zeugen angeführt:

„Ach des Menschen größte Sünde
Ist, daß er geboren ward." . .

Wie ein düsterer Kehrreim tönt uns dies Calderonische Wort zwischen den Blättern der Schopenhauer'schen Philosophie entgegen und auf „das Leben ein Traum" würde auch das Titelschild passen: „Die Welt als Vorstellung." Aus den Schicksalen Sigismunds können wir, ohne jede gewaltthätige Krümmung des Sinnes, die Kant'sche Lehre von der Idealität des Raums und der Zeit herauslesen. Und bewundernswerth, wie diese Seele des Stücks, ist auch der dramatische Leib, der sie umschließt. Nicht in abstrakten Worten, in schattenhaften Symbolen wird uns der tiefe geistige Inhalt der Dichtung vermittelt, sondern in Schicksalen und Gestalten, in bewegten Begebenheiten nnd farbenreichen Bildern, denen bei ihrer romantischen Fremdartigkeit auch ein starker äußerlicher Theaterreiz anhaftet.

Lange Zeit hat es bei dieser einzigen Probe von Calderons Dichtergenius auf dem deutschen Theater sein Bewenden gehabt, denn ein Versuch Otto Devrient's, das Märchenschauspiel „Ueber allen Zauber Liebe", durch eine ziemlich leichtfertige Umgestaltung der Schlegel'schen Uebersetzung dem Theater wiederzuerobern, ist nicht glücklich gewesen. Das Abenteuer

von Ulyſſes und Circe bilden den Inhalt des romantiſchen Märchenſpiels, aber von homeriſchem Geiſte wird man ſelbſt bei microſcopiſcher Unterſuchung in dieſem phantaſtiſchen Poem keine Spur nachweiſen können. Während wir den ſteifen ſpaniſchen Trochäen lauſchen, klingen uns von Weitem wie ein die Sehnſucht weckendes Jugendlied die wellendurchrauſchten Verſe der Odyſſee an's Ohr, die uns mit einem ſo unerſchöpflichen Zauber in Bann halten. Iſt das Ulyſſes? ſind das ſeine Gefährten, wie uns ihre Geſtalten aus den klangreichen Worten Homers entgegenſteigen? Verkleidete Spanier ſind es, die ſich hier vor unſern Augen tummeln. Sie haben zu einem artigen Maskenſpiel ihren Mantel und ihren Degen abgelegt und ſich in kleidſamen griechiſchen Gewändern zu einem zierlich eingefädelten Scherzo zuſammengefunden, wie es der Geſchmack der Zeit damals liebte. Der ſpaniſche Autor hat unter den helleniſchen Masken ſein Inkognito übel zu wahren gewußt. Ja, wir würden uns nicht wundern, wenn Ulyſſes plötzlich zur Guitarre griffe und zu Circens Füßen ein kaſtilianiſches Liebeslied trällerte, wie es die ſpaniſchen Edlen, in ihre Capa gehüllt und die blitzende Toledanerklinge im Gürtel, vor dem Gitterfenſter ihrer Schönen ſangen. Und wenn ſchließlich die Scene düſterer wird, wenn durch die Rüſtung des Achilles der umzauberte Held an ſeine Pflicht gemahnt und aus der ſchwelgeriſchen Idylle der Zärtlichkeit durch den Schatten des Peliden emporgeſchreckt wird, ſo iſt es mehr der Ruf ſpaniſcher Ritterehre, der in dieſen Verſen hörbar wird, als die Halbgottſprache der griechiſchen Heldenzeit. Uebrigens iſt Schlegels Ueberſetzung herzlich unbeholfen und melodielos. Die ungereimten Trochäen ſind von trägem Schritt, die gereimten aber wirken ſtellenweiſe wie Citate aus Blumauers traveſtirter Aeneide, z. B. die Einladung Circes an Odyſſeus:

„Daß er nach beſtand'nen Proben
Die Bewirthung möge loben."

Oder das Bruchstück aus der Irrfahrtsgeschichte:

Sechs der Freunde raubt das Grau'n
Und wir müssens schweigend schaun.
Und ein Riese auf dem Lande,
Polyphem schlägt uns in Bande.

Natürlich fehlt es auch nicht an Stellen von weichem lyrischen Reiz, aber man wird ihrer in der Misch-Form des Gesammtwerkes nur wenig froh, und die naiven Späße vollends, die aus den zoologischen Verwandlungskünsten Circes hergeleitet werden, sind nur aus dem Geschmack eines früheren Jahrhunderts heraus annehmbar.

Ein Calderon-Abend von voller Macht und Wirkung war erst wieder in der jüngsten Zeit einer glücklichen Eingebung Adolf Wilbrandts zu danken, der den „Richter von Zalamea" in einer neuen Bearbeitung auf dem Burgtheater zur Darstellung brachte und damit zahlreichen deutschen Bühnen ein Geschenk von dauernder Bedeutung gespendet hat. Ich möchte das Schauspiel als das werthvollste und gesündeste Volksstück bezeichnen, das die Literatur aufzuweisen hat. Denn durch und durch volksthümlich ist dieses Werk, in dessen Mitte sich stolz und steifnackig die Gestalt des Bauern emporrichtet, der in seinem naiven menschlichen Gleichheitsgefühl gegen die edelbürtige Niedertracht und die soldatische Gewalt sein gutes Recht wahrt. Es geht ein unwiderstehlicher demokratischer Zug durch die Dichtung — und ich kenne außer Schillers „Wilhelm Tell" kein zweites Schauspiel, das so unmittelbare menschliche Aufregungen in das Publikum schleudert und den schönen Zorn des Rechts gegen das Unrecht so lebendig in jedem Zuschauer aufflammen läßt.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß der nämliche Calderon, der sich in der Mehrzahl seiner Werke bald von dem schiefen Begriff der spanischen Ritterehre, bald von den kirchlichen Vorurtheilen seines Jahrhunderts befangen zeigt und

dem Verständniß der Gegenwart oft in mystischen Weihrauchwolken zu entschweben scheint, in diesem „Richter von Zalamea" zu der ganzen vorurtheilslosen Menschlichkeit und dem bewußten Freimuth emporgestiegen ist, der uns heute die Herzen wärmt. Zu dem großen Kampf um's Recht, den die Menschheit durchgerungen hat, bietet auch Calderons Schauspiel einen trotzigen Beitrag. Es gehört mit in die Akten des vieltausendjährigen Prozesses, den das Naturrecht des freien Menschen gegen die künstlichen Rechte der Bevorzugten führt.

Heiter und farbig beginnt das Schauspiel. Wir sehen eine bewaldete Anhöhe, hören das muntere Rauschen einer Cascade und hinter der Scene den trägen Klang einer Trommel, die uns den Anmarsch eines ermüdeten Soldatenzuges verkündet. In der farbenfrohen Kleidung des Südens ziehen sie an uns vorüber, in ihrer Mitte die fröhliche Marketenderin, die zum Klang der Guitarre ein kastilianisches Lied trällert, und so geht's zur Rast nach Zalamea, wo die ermatteten Streiter endlich ausruhen dürfen. Auch hier bieten sich uns noch heitere Bilder: Zwei drollige Käuze treten auf, um vor dem laubumsponnenen Fenster einer spanischen Dorfschönen ein Ständchen zu singen. Wir erkennen die parodistischen Schatten von Don Quixote und Sancho Pansa. Wir sehen hinter dem Gitterfenster das liebe schalkhafte Gesicht der Dorfschönen hervorlauschen, sehen Pedro Crespo auftreten, ihren wackeren Vater, der die Vorbereitungen zum Empfang der soldatischen Gäste trifft, und vom ersten Worte an treten wir in ein vertrautes Verhältniß zu dem schicksalgefesteten alten Bauer. Eine Gestalt, so aus dem Ganzen geschnitzt, so vom Scheitel bis zur Sohle glaubhaft und selbstgetreu, hat die Literatur nicht oft hervorgebracht. Wir freuen uns bei der ersten Bekanntschaft an seiner sicheren, männlichen Art, an seiner gemeinverständlichen Klarheit der Rede, an der frischen Gesundheit seines muthigen Herzens, an dem geraden unverkrüppelten Wuchs seiner Ge-

sinnungen, und es gelüstet uns von ganzem Herzen, ihm die treue, von Arbeit gehärtete Hand zu drücken.

Aber mit dem Einmarsch der Krieger verdüstert sich die Scene. In dem stillen Dorfe wird es jetzt lauter und lauter. Vom Geklirr der Waffen und dem Schmeichelklang verliebter Gesänge hallt die Runde wider. Um den Epheuzaun des stillen Hausgartens schleichen die lüsternen Krieger. Zornige Worte fliegen von Mund zu Mund, die nackten Schwerter fahren aus den Scheiden, durch das Dunkel der Nacht blitzen die gekreuzten Klingen der Streitenden, und in keck lebendigen Theaterbildern wird es anschaulich gemacht, wie in den heitern Frieden des Pyrenäendorfs die übermüthige Wildheit eines Soldatenschwarms einbricht. Die Katastrophe naht mit dramatischem Geschwindschritt. Um Pedro Crespo's Tochter zieht sich das Verhängniß zusammen. Don Alvaro, ein Hauptmann des flandrischen Regiments, ist in wilder Begierde zu ihr entflammt und mit der rohen Beherztheit des Soldaten trägt er sie räuberisch auf seinen Armen mit sich, um sie in abgelegener Waldgegend zu entehren.

Und wie sich nun jetzt aus den genrebildlichen Anfängen die Tragödie des Rechtsgefühls emporhebt, wie Pedro Crespo sich mit schlichter Größe zu der schmerzlichsten aller Pflichten zusammenrafft, wie er die stolzen Knie beugt und den hochmüthigen Edelmann vergebens anfleht, die Ehre der Entführten durch eine Heirath wieder herzustellen, wie er endlich als Dorfrichter mit männlicher Unerbittlichkeit dem Geist des Rechts gegen den Buchstaben des Gesetzes zum Siege hilft und den Hauptmann des Königs an den Galgen von Zalamea aufknüpfen läßt .... das Alles ist in einer Scenenfolge von so stürmischem dramatischen Pulsschlag, von so heißem Athem der Leidenschaft dargestellt, daß die Blicke der Zuschauer wie gebannt an die Vorgänge der Scene geheftet bleiben. Und da ist auch nichts dem malenden Wort, nichts der schildernden

Rede überlassen: Alles wird mit der ganzen packenden Kraft der sinnlichen Erscheinung in das Licht der Lampen gestellt; ja selbst die Gestalt des Hauptmanns, der gerichtet zu den Füßen des Galgens liegt, wird uns mit grausamer Entschlossenheit vor die Augen gerückt . . . . .

Kein Wunder, daß schon Lessing daran gedacht hat, die merkwürdige Schöpfung für das deutsche Theater zu erobern. Schröder hat sie rettungslos verspießbürgert und aus dem Alkaden von Zalamea einen Amtman Graumann gemacht. Die Versuche Immermanns scheiterten an der Gries'schen Uebersetzung. Adolf Wilbrandts neue Bearbeitung aber verdient die vollste Anerkennung. Es war ein guter Gedanke, die spanischen Trochäen, die dem Ohr der Zuhörer und der Zunge der Schauspieler widerstreben, durch leicht dahinfließende fünffüßige Jamben zu ersetzen, in welchen doch die blühende Heimathsfarbe des Originals glücklich bewahrt wurde. Nimmt man den Trochäen Calderons den zierlichen Schmuck des Reims und der Assonanz, so schleichen sie mit melodieloser Nüchternheit dahin. Die Uebertragung des Urtextes aber in gereimte Verse hat bisher noch niemals ohne allerlei sprachliche Gewaltthätigkeiten gelingen wollen. Adolf Wilbrandt hat sich von den drückenden Fesseln der Versform mit einem entschlossenen Griff befreit, er hat den Inhalt der Dichtung in theatralisch mundgerechte Zeilen gegossen, er hat manche auseinanderflatternden Scenen klug zusammengebunden und auf diese Weise der deutschen Bühne neben dem unverlierbaren philosophischen Schauspiel „das Leben ein Traum" ein zweites Werk von Calderon wiedergewonnen, das nun hoffentlich so bald nicht wieder dem lebendigen Besitz des Theaters entgleiten wird.

Daß aber der freieste Bearbeiter bei Calderon der glücklichste war, beweist auf's Neue, wie die poetische Erbschaft, welche uns unsere Classiker hinterlassen haben, erst unser Eigenthum, unser erquickender Besitz wird, wenn wir sie mit

heißem Mühen selbstständig erwerben und sie mit kritisch geschultem Sinn nach den veränderten Bedingungen der Zeit umgestalten. Man soll nicht das Ueberlebte, das dem vorgeschrittenen Geschmack der Gegenwart widerstrebt, mit literarischem Knechtsinn wiederholen; und wo dem Dichter die Worte zu reichlich und ungezähmt aus der Feder quollen, soll man ihm nicht aus übergroßer Scheu die Wohlthat des klug geführten Regiestiftes versagen. Mit unbefangener Selbstständigkeit soll der Dramaturg der Gegenwart auch an die Werke der Unsterblichen herantreten, und die Classiker selbst haben uns ein Beispiel dieser edlen Freiheit gegeben, wenn sie die Werke anderer Classiker bretterrecht gemacht und nach den Erfordernissen der Bühne bearbeitet haben. Wendelin v. Maltzahn hat alle Bühnenbearbeitungen Schillers mit dankenswerther Uebersichtlichkeit in einem Band gesammelt: Man beobachte hier, wie furchtlos und selbstgewiß der Dichter an Goethes „Egmont", an Lessings „Nathan" mit dem Stift in der Hand herangeschritten ist; man überzeuge sich, wie entschlossen er selbst manchen sinnvollen Zug, manche schöne Stelle den weisen Gesetzen der dramatischen Sparsamkeit geopfert hat, — und wenn es die Ehrfurcht empfiehlt, dem Vorgang der Klassiker zu folgen, so folge man ihnen auch in der frischen Unbefangenheit, mit der sie sich den überlieferten klassischen Texten gegenübergestellt haben.

Götter, Helden und Wagner.

Man hat von Richard Wagner's Musik bisweilen gesagt, daß sie selbst Todte erwecken könnte. Das war immer scherzhaft und spöttisch gemeint. Aber im Anschluß an die zahlreichen Aufführungen der Tetralogie und bei dem Lärm, den sie nicht blos im Theater hervorrufen, ist die Frage ernsthaften Erwägens würdig, ob die Musik des Meisters in der That das ihr zugeschriebene Vermögen besitzt? Sind die Töne Richard Wagners mächtig genug, um die todten Gestalten der deutschen Sage wieder zu neuem Leben zu erwecken? und verkünden die donnernden Posaunen des Wagner'schen Orchesters wirklich einen Auferstehungstag der begrabenen Heidengötter?

Ich lege der Untersuchung dieser Fragen die frischen Eindrücke zu Grunde, die ich von den Aufführungen des Werkes in der deutschen Reichshauptstadt empfangen habe. Lange Zeit hat der „Ring des Nibelungen" gebraucht, bis ihm von Bayreuth der Weg nach Berlin geebnet wurde. Die Hofbühne hatte sich mit zäher Entschlossenheit der Einwanderung des Wagner'schen Eddageschlechtes widersetzt — ein Privattheater mußte von dem unternehmungsmuthigen Impresario des Meisters gemiethet werden und auf diese Weise wurden wir endlich zu Augen- und Ohrenzeugen des Werks, um das sich

bereits ein ganzer Legendenkreis gebildet hatte ... Es waren anstrengende Stunden, mit welchen wir unsere künstlerische Wißbegierde zu zahlen hatten! Von Helden-Kräften erzählt das Werk, das aus den Heldensagen geschöpft ist ... und Helden-Nerven gehören dazu, um es hinter einander zu genießen. Freilich wurde die uns auferlegte Askese nicht so weit getrieben wie in Bayreuth. Denn nicht ganz so erbarmungslos wie dort hatte man sich jedem Strich entgegengesetzt; nicht ganz so unsichtbar war das Orchester und nicht ganz so finster der Theaterraum ... Unter etwas besseren äußeren Bedingungen des Kunstgenusses als in Bayreuth, wurde uns in Berlin das Werk geboten und dennoch — als der erste Cyclus der Tetralogie mit seinem Vorabend und seinen drei „Tagen" zu Ende gekommen war, seufzten selbst manche abgehärteten Parteigänger des Meisters: Nichts auf der Welt ist schwerer zu tragen, als eine Reihe von Wagner'schen „Tagen!"

Der unbefangene Beobachter hatte an diesen Nibelungen-Abenden besondere Gelegenheiten zu Studien über die Naturgeschichte des Wagner-Hörers. Die Wagner-Hörer von Fach schaukelten liebkosend auf ihren Knien einen mächtigen Quartanten. Es war der Klavierauszug des Werkes, den die gründlichen Herren mit einer Genauigkeit verfolgten, als wenn sie jede etwa unterschlagene Note nach Schluß der Vorstellung an der Theaterkasse reklamiren wollten. Für mich waren diese Hörer, die mit dem schweren musikalischen Handgepäck im Theater erschienen, sehr bezeichnende Gestalten: Nur an Wagnerabenden findet man die arbeitsamen Enthusiasten, die am Ort des Genießens ein Kunstwerk nicht naiv empfangen, sondern es steckbrieflich verfolgen und sich im Schweiße ihres Angesichts in eine mühsame Begeisterung hineinstudiren.

Die nächsten Gesinnungsverwandten der Partiturleser sind die Leitmotivjäger. Bekanntlich wird im „Ring des Nibe-

lungen" jeder auftretenden Person eine musikalische Visitenkarte vorangetragen, das Orchester ist mit einer beständigen Anmelderolle beschäftigt und selbst einer Anzahl von Dingen ist ein tonliches Erkennungszeichen mitgegeben. Die Motivjäger haben sich mit Hilfe des thematischen Fahrplans durch die Tetralogie, den Hans von Wolzogen der Welt geschenkt hat, über alle vorkommenden Themen genau unterrichtet und nun sitzen sie wachsam auf der Lauer, um in der vorbeistürmenden Galoppade von Tönen das Leitmotiv rechtzeitig abzufangen. Ist ihnen der Fang aber glücklich gelungen, so empfinden sie eine ebenso große Entdeckerfreude, als wenn sie den einzigen Aal gegriffen hätten, der sich in einem Korb voller Schlangen befindet. Die leere und frostige Belustigung des Verstandes, die in diesem Aufstochern und Wiedererkennen von Leitmotiven liegt, hat augenscheinlich mit dem Vergnügen, das uns die Lösung eines Rösselsprungs oder das amerikanische Vexirspiel der Fünfzehn bietet, mehr Aehnlichkeit, als mit der unschuldigen ästhetischen Freude an einem Tongedicht. Es ist ist ein formelmäßiger und pedantischer Genuß, den sich die gelehrten Wagner-Hörer erklügeln.

Das Aufhorchen auf den Text ist den Motivjägern natürlich Nebensache und das ist der einzige Punkt, in welchem ihr Beispiel eigentlich Nachahmung verdient. Denn die Sprach-Epochen aller Jahrhunderte geben sich im „Ring des Nibelungen" zu einem systemlosen Silbengewirr ein Stelldichein; neben verschollenen Keim- und Wurzelworten aus dem Teutoburger Wald stehen verstaubte Schulausdrücke aus dem Hörsaal des Philosophie-Professors und in Folge dessen wirkte hier die kokett aufgeschminkte Alterthümlichkeit der Form oft genau so, wie jener künstliche Rost und jene giftige Grünspan-Patina, mit welcher die verschmitzten Antiquitätenhändler einem verbrauchten Küchentigel das Aussehen vorzeitlichen Hausgeräths zu geben wissen.

Den ächten Wagner-Mann stört das Alles nicht und überkommt ihn wirklich einmal das Gefühl der poetischen Hungersnoth, so tröstet er sich über alles Ungemach mit der patriotischen Voraussetzung, daß mit den altgermanischen Thierhäuten der singenden Götter die nationale Sage der Deutschen umkleidet ist . . . Und dies führt mich zu der ernsten Ausgangsfrage meiner Betrachtungen zurück, ob in der That die Wagner'schen Götter und Helden eine Wiedergeburt des deutschen Mythos bedeuten? . . . .

Wie tief es auch von vaterländisch gesinnten Poeten und Sagenforschern beklagt worden ist — geleugnet kann es leider nicht werden, daß Allvater Wotan, der im Mittelpunkt der Tetralogie steht, einer der unpopulärsten Götter ist, die man sich denken kann. Obgleich die Sagen, die uns von ihm und den Seinen überliefert werden, auf nordischem Mutterboden emporgewachsen und von dem kräftigsten Erdgeruch der deutschen Schollen durchtränkt, von dem vertrauten Wipfelwehn und Quellenrauschen der deutschen Wälder durchklungen sind, ist er dennoch in seinem Vaterland ein Fremder geblieben und hat zur tiefsten Bekümmerniß von Felix Dahn alle Macht über unsern Vorstellungskreis einem göttlichen Eindringling aus dem Ausland überlassen müssen. Der abgesetzte Griechengott Zeus und seine heiter waltende Götterfamilie hat unsern heimischen Gottheiten den Boden entzogen, der deutsche Mythos hat vor dem unvergänglichen Formen- und Farbenzauber des griechischen weichen müssen — und während die Götter Griechenlands, welche einst die Geschlechter der Menschen an dem leichten Gängelband der Freude führten, auch heute noch von der ewigen Heiterkeit des hellenischen Himmels umblaut und von der warmen Sonne Homer's umleuchtet sind, so ist dagegen Wotan mit den Seinen noch immer nicht aus dem Dunkel der nordischen Vorzeit, aus den kalten feierlichen Waldschatten des deutschen Mythos lebendig hervorgetreten.

Es hat nicht an Anklägern gefehlt, welche diese Ohnmacht der deutschen Götter auf eine Verkrüppelung in unserem Entwickelungsgang, auf eine Schwäche unseres Nationalgefühls in bitterem Vorwurf zurückgeführt haben. In Wahrheit aber baut sich unsere ganze moderne Bildung nicht vorwiegend auf deutschen, sondern vorwiegend auf griechischen und römischen Ueberlieferungen auf, die in einer unvergleichlichen Literatur als ein Besitzthum für immer vor uns ausgebreitet liegen und auch den Göttern von Hellas ein unsterbliches Leben sichern. Eine so wohlbegründete Macht läßt sich durch ein plötzliches gutgemeintes Erinnern an die deutschen Vorzeitsagen um so weniger verdrängen, weil die Griechengötter auch in den Werken der plastischen Kunst die mächtigsten Bundesgenossen haben. Sie sind persönliche Bekannte von uns. Nach ihnen konnte Schiller in seinem herrlichsten Gedicht die Arme der Sehnsucht breiten. Ihre Marmorbilder leuchten von den Gesimsen der deutschen Wohnräume nieder. Unter den üppigen Laubkronen der deutschen Eichen tritt uns die Griechin Diana in künstlerischem Abbild entgegen und an deutschen Brunnen schüttet eine Griechennymphe aus marmorner Amphora den Quell in das Becken. Wo ist uns dagegen jemals Wotan, Donner, Freya persönlich begegnet? Selbst auf den Sprachgebrauch hat nur die griechische und nicht die deutsche Sage ihr Siegel gedrückt. Denn wenn auch die Zeit vorüber ist, in welcher das Ausputzen der Verse mit gelehrten mythologischen Gleichnissen zum Modegeschmack gehörte, so ist uns dennoch der Parzenfaden noch immer vertrauter als das Nornenseil, wir sprechen von der Achillesferse eines Menschen, nicht von seiner Siegfriedschulter, und im Elysium sind wir heimischer als in der Walhalla. Der Helm und Schild von Pallas Athene leuchtet noch sieghaft durch die Welt, während die Thierfelle der deutschen Götter unwiderbringlich dem Motten-

fraß verfallen sind — in Walhalls Flammen ist die Macht der heidnischen Gottheiten für immer verzehrt worden!

Einen so abgestorbenen, aus dem Besitz des Volksgedächtnisses entglittenen Stoff wieder zu beleben, war eine spröde und widerspenstige Aufgabe, an welcher vor, neben und nach Wagner schon Mancher gescheitert ist. Selbst Wilhelm Jordans viel kräftiger geartete Helden haben es nicht vermocht, Volksthümlichkeit zu erringen, haben für uns einen Zug von Fremdartigkeit. „Etudenpoesie" nannte Ferdinand Kürnberger mit einem seiner barschen kritischen Feldwebelverdikte das Jordan'sche Epos und er fügte sehr treffend hinzu: „Wir setzen unsere Helden und Götter wie Reliquienskelette zusammen: Den Kopf aus der Edda, das Schenkelbein aus Tacitus, das Schulterblatt aus einer zweifelhaften lateinischen Mönchschronik ... nun und nimmermehr wird eine solche Gestalt, halbbekannt und halbfremd bei Allen, ein Nationalheld und ein Träger gemüthlichen Heimathsgefühls." In wie gesteigertem Maße gilt dies Wort von dem Götter- und Heldengeschlecht, das Richard Wagner für seine Tetralogie gezeugt hat! Man entkleide diese Fabelwesen ihres Stabreimgewandes, das ihnen ohnehin schlotterig genug sitzt — man entziehe ihnen den anspruchsvollen musikalischen Kommentar, der ihre wahren Wesensäußerungen überschreit ... und die also ausgezogenen Götter und Helden erscheinen uns in ihrer Mehrzahl als so kümmerliche und verarmte Geschöpfe, daß wir ihre nationalen Ansprüche aufs Entschiedenste zurückweisen müssen.

Wotan ist bereits von Eduard Hanslick derb entlarvt worden. In der That ist der triviale Eindruck gar nicht zu verwinden, den dieser unglücklich verheirathete Allvater in Folge seiner engen häuslichen Misère hervorbringt. Der Dichterkomponist hat ihn verurtheilt, die längsten Gardinenpredigten mit der größten Geduld anzuhören und es erscheint uns nicht blos als eine Folge des Kostümgesetzes, daß dieser Gott ohne

Hosen auftritt: Seine Frau hat sie an ... Im „Rheingold" sowohl wie in der „Walküre" muß Wotan festgesetzte Entschlüsse auf Befehl seines göttlichen Hausdrachens zurücknehmen. Erst wenn die herrische Gattin abwesend ist, wird er rechthaberisch und polternd und spreizt sich den Schwertjungfrauen gegenüber mit einem Allvaterthum, dessen Hohlheit und Stelzenhaftigkeit selbst durch die feierlichsten Tubenstöße des Orchesters nicht verhüllt werden kann. Beschworenen Verträgen entzieht sich Wotan unter tückischen Ausflüchten. Im „Siegfried" sehen wir ihn ziellos und müßiggängerisch mit seinem Spazierspieß Wälder und Höhlen durchwandern und sich mit dem Zwerg Mime in einem Frage- und Antwortspiel üben, das den Zuhörer auf eine Marterbank der Langenweile setzt. Kurz, überall erkennen wir Wagner's Allvater als einen einflußlosen Subalterngott, der niemals kann, was er will und niemals will, was er soll. Drei Abende hindurch muß er beständig in irgend einen sauren Apfel beißen, bis endlich der Schwertstreich eines Knaben seine Weltherrschaft in Splitter wirft. Um aber die Machtlosigkeit dieses Gottes, der in seiner Welt so gar nichts zu sagen hat, noch mehr hervortreten zu lassen, hat ihn Wagner mit einer wahrhaft parlamentarischen Geschwätzigkeit ausgestattet. Zu den göttlichen Eigenschaften zählen wir auch eine königliche Kürze und gebieterische Kargheit des Worts. Gott sprach: „Es werde Licht!" und es ward Licht. Zeus winkte nur mit den Brauen und die Tiefen des Olympes erzitterten. Damit vergleiche man nun den Wagner'schen Plaudergott mit seinen breit auseinanderfließenden Reden.

Daß seine Gattin Fricka imponirender wirkt, läßt sich nicht behaupten. Der Ruf ihres göttlichen Pantoffels scheint in ganz Walhall verbreitet gewesen zu sein. In der „Walküre" wenigstens verkündet Brünnhilde ihr Herannahen dem Göttervater mit folgenden Worten:

Dir rath' ich, Vater,
Rüste Dich selbst!
Harten Sturm
Sollst Du bestehn.
Fricka naht, Deine Frau
Im Wagen mit dem Widdergespann.
Hei, wie die gold'ne
Geißel sie schwingt!
Die armen Thiere
Aechzen vor Angst;
Wild rasseln die Räder —
Zornig fährt sie zum Zank!

Und der göttliche Mann seiner Frau seufzt hilflos in sich hinein:

Der alte Sturm!
Die alte Müh'!
Doch Stand muß ich ihr halten!

Man übersetze sich diese und die folgenden Reden, in welchen Wotan „thörig und taub" genannt wird und den Vorwurf erfahren muß: „Die treue Gattin trogest Du stets!" . . . man übersetze sie sich aus dem Stabreimlichen ins Neudeutsche, und die kleinbürgerlichsten Erinnerungen wird die Göttermutter hervorrufen, die ihren unsoliden Gemahl durch eine neue, mit allem Comfort ausgestattete Götterburg, durch „herrliche Wohnung und wonnigen Hausrath" für ein ehrbares Leben zu gewinnen sucht . . . Das ist die geborene Schutzgöttin der Hausfrauen-Vereine!

Interessanter ist Loge, der Feuergott, der im Element der Flamme lebt und seine mephistophelische Verwandtschaft nicht verleugnet, aber er verschwindet bereits am ersten Abend. Die anderen Götter sind himmlische Statisten, die man nur erkennt, weil sie ihre mythologischen Innungsabzeichen bei sich haben . . . Und mit diesen versorgungsbedürftigen nordischen Invaliden die auf eine adelnde Ergänzung aus der Phantasie

der Zuschauer nicht zu rechnen haben und sich vollends in die leere Luft verflüchten, wenn man sie als blutlose Gedankensymbole deutet, soll eine nationale Schöpfung vollbracht sein? soll die Erinnerung des Volkes für die Sagengestalten der Vorzeit wieder erobert werden?!...

Nicht glücklicher ist Wagner in seinen Heldengestalten. Siegmund und Sieglinde berücken uns freilich durch das ungestüme Feuer ihrer Leidenschaft, aber am Ende ist es doch nicht zu ertragen, daß hier alle Glorie der Poesie um eine blutschänderische That gewoben wird. Die orthodoxen Wagnerianer freilich haben uns wohlmeinend belehrt, daß wir nicht mit dürren Schicklichkeitsbegriffen, mit der Moral eines „engbrüstigen Zeitalters" an den „Ring des Nibelungen" herantreten dürfen und daß sich ein Wagner'sches Reckengeschlecht nicht um Kleinigkeiten, wie Gastrecht, Eheband und Blutsverwandtschaft zu kümmern hat. Aber in der scharfen Beleuchtung des Theatereindrucks verblassen alle diese Tröstungen und bei dem brutalen „Nun blühe, Wälsungen Blut!" empfinden wir deutlich, daß der Inceſt immer Inceſt bleibt, wenn er auch mit dem Bärenfell kostümirt ist, und daß der Ehebruch immer Ehebruch ist, wenn die wildblütige Sünderin auch vorher Meth in die Hörner gießt, die sie ihrem Gemahl später auffetzen will. Die Abweisung moderner Sittlichkeitsbegriffe aber ist dabei um so weniger gerechtfertigt, weil Wagner selbst diese Begriffe in seine Dichtung einführt. Wotan freilich findet mit der ihm eigenen sittlichen Nachgiebigkeit den Liebesbund der Geschwister ganz unverfänglich, doch Fricka fährt zornig auf:

Achtest Du rühmlich
Der Ehe Bruch,
So prahle nun weiter
Und preis' es heilig,
Daß Blutschande entblüht

Dem Bund eines Zwillingspaars!
Mir schaudert das Herz,
Es schwindet mein Hirn —
Wann ward es erlebt,
Daß leiblich Geschwister sich liebten?...

Wotan antwortet darauf mit erhabener Naseweisheit:

Heut' hast Du's erlebt

und er faßt die Moral der französischen Ehebruchsdramen in Stabreime, wenn er frei nach Alexander Dumas fortfährt:

Unheilig acht' ich den Bund,
Der Unliebende eint!

Aber in Frickas Versen ist uns nun einmal durch den Dichter selbst die rettende Fiction eines Zeitalters entrissen, in welchem vor allen menschlichen Ordnungen das kühne Alleinrecht der Leidenschaft herrschte: Die letzte mögliche Erklärung der That ist aufgehoben und es muß nun selbst den Duldsamsten als ein abstoßender Exceß erscheinen, wenn über blutschänderische Liebesbrunst aller Glückwunschjubel der Musik, alle heiteren Blumen der Dichtung geschüttet werden ... Das Urbild Sieglindens, die Signy der Sage, bereut ihr Verschulden und büßt es durch einen erhabenen Feuertod. Reue empfindet auch Wagners Sieglinde: Aber nicht ihre gegenwärtige Schuld bereut sie, sondern ihre ehemalige Tugend! nicht daß sie jetzt dem brüderlichen Geliebten sich hingegeben, sondern daß sie vorher dem rechtmäßigen Gatten gehört!

„Hinweg! hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfaßt Dich mein Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh die Leiche,
lasse sie los!

Der Wind mag sie verweh'n,
die ehrlos dem Edlen sich gab!
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche fassen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt!

Durch all diese hysterischen Spitzfindigkeiten der Leidenschaft wird Wagner's Heldin nur immer weiter und weiter unserm menschlichem Mitempfinden entrückt . . .

Anschaulicher und erfreulicher tritt uns der Geist der nordischen Vorzeit in den Walküren-Scenen entgegen, wo sich die wilde instrumentale Beredtsamkeit des Orchesters mit dem malerischen Eindruck des Theaterbildes zu einer sieghaften Doppelwirkung vermählt. Aus dem Kreis der Walküre geht denn auch die einzige Gestalt hervor, die uns in der dramatischen Fastenzeit der Tetralogie poetische Nahrung spendet — Brünnhilde. Für die Schöpfung dieser seelenschönen Gestalt ist es dem Dichterkomponisten nützlich gewesen, daß er am Nibelungenlied vorbeigegangen und auf die älteren Ueberlieferungen der Volsunga-Sage und Edda zurückgeschritten ist.

Aber wie viel Brünnhilde dadurch gewonnen, ebenso viel hat Siegfried eingebüßt. Es ist ein dreister Fälscherkniff der Wagnerianer, wenn sie für die Tetralogie den Ruhm unseres Nibelungenliedes auszumünzen suchen und sich z. B. den Anschein geben, als wenn F. Th. Vischers in den „Kritischen Gängen" niedergelegte Sehnsucht nach einer Operngestaltung des Liedes durch ein Werk Richard Wagners verwirklicht worden ist, das mit unserem Volksepos kaum dürftigste Berührungspunkte hat. F. Th. Vischer darf dies kritische Falschmünzerstückchen um so entschiedener abweisen, weil er in seinem Roman „Auch Einer" uns in mancherlei übermüthigen

Anspielungen der Pfahlbaugeschichte bekundet hat, wie er über Stabreim und Laut-Symbolik gesonnen ist. Im deutschen Epos ward der heidnische Sagenschatz, den der Dichter vorfand, von vielen spröden und harten Zügen befreit, der gemüthvolleren deutschen Art angepaßt und in einer Sprache mitgetheilt, die in ihrer jungfräulichen Herzlichkeit und Wahrheit den tiefsten Zauber übt und in der freudigen Klangvermählung ihrer Reimstrophen einen tiefen melodischen Reiz besitzt. Um Siegfrieds Gestalt vor Allem breitet sich aller lichte Glanz deutscher Heldenpoesie und Herzensreinheit, Kraft ist mit Zartheit zu einem reizenden Bund verschwistert. Wagner dagegen hat den unendlich rauheren und fremderen Edda-Siegfried wiedergeschaffen, der uns wohl in der Ungeberdigkeit seiner heroischen Flegel-Jahre durch die Frische und Einfalt seines Wesens anzieht, später aber ein unfreier Gesell wird, der unter der Wirkung von allerlei Zaubersäften die Selbstbestimmung verliert und in treubrüchigen Thaten uns fremder und fremder wird. Fragen wir den Dichter aber nach den Ursachen der häßlichen Entartung, so verweist er uns nicht auf seelische Vorgänge, sondern auf symbolische Zauber-Geheimnisse, die in Vergessenheits- und Erinnerungs-Tränkchen ihre Wirkung üben. Blöd und gedächtnißverlassen steht Siegfried schließlich vor uns, um nur noch eine psychiatrische Theilnahme übrig zu lassen. Der Theaterbesucher, der nicht alle Wagner'schen Weihen empfangen hat, sieht sich einer Motivirung, wie sie der Meister da versucht, hilflos gegenüber: Der Räthsellöser der Tetralogie aber lehrt uns, daß es sich hier eigentlich um gar keinen Trank handelt, sondern um eine auf Flaschen gezogene philosophische Abstraktion, welche „die Ohnmacht des Individualwillens gegenüber den elementaren Naturmächten" darstellen soll. Wer möchte mit so hohlwangigen Symbolen an einem Orte Freundschaft schließen, wo man warmblütiges sinnliches Leben erwartet? Trotz aller symbolischen Rebus-

deutungen wird sich dem Wagner'schen Siegfried, der bei den entscheidenden Thaten seines Lebens auf chemischem Wege seiner Zurechnungsfähigkeit beraubt wird, stets mit vernichtender Kraft die Erinnerung an die helle und herrliche Siegfrieds-Gestalt des Nibelungenliedes entgegenstellen, das man so zutreffend das Hohelied der Treue nennen durfte . . . .

Auch in dem Hagen der Tetralogie, einem plumpen Bösewicht der Lampenwelt, ist eine mächtige Gestalt des Volksepos traurig heruntergekommen und ebenso ist Gudrun, welcher der Komponist statt poetischen Eigenlebens nur ein klingendes Taschengeld von Stabreimen und Noten mitgegeben hat, von der treudeutschen Chriemhilde kaum ein fahler Schatten . . . Wie schrumpfen so Wagner's Götter und Helden zusammen, wenn wir sie an den Ueberlieferungen der deutschen Sage messen . . .

Es versteht sich, daß die Wagnergemeinde alle solche Betrachtungen als Ketzereien verwirft. Aber vielleicht klären diese Erörterungen wenigstens manche unbefangenen Zuschauer darüber auf, daß sie nur in einer liebenswürdigen patriotischen Täuschung befangen waren, wenn sie sich durch die Methhörner und Thierhäute der Tetralogie in den Glauben locken ließen, hier etwas Deutsches und Heimisches zu schauen. Fremd und frostig bleiben uns Wagners Götter und Helden, — bald zum Lachen, bald zum Widerspruch reizen sie — und wenn erst der Lärm des Tages verhallt ist, wenn sich die nervöse Rührigkeit der Wagnergemeinde erschöpft hat und das kaltblütige Urtheil in seine Rechte tritt, so werden diese Götter und Helden sehr schnell wieder in die Nacht und den Nebel zurücksinken, aus welchen sie nur die zähe Energie ihres Schöpfers gehoben hat.

Skandinavische Bühnendichter.

Rege litterarische Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und unseren stammverwandten nordischen Nachbarn lassen sich bis in die erste Jugend der Litteratur zurückverfolgen — bis in die hellen Frühlingstage der Volksdichtung, wo Volsunga- und Nibelungensage ihre Quelladern ineinanderschlangen und aus der frischen Urkraft volksthümlicher Erfindung das deutsche Nationalepos hervorströmte. Wie damals nordische und deutsche Mythen in ein gemeinsames Becken flossen, so hat auch in der Folgezeit zwischen Deutschland und Skandinavien oft genug geistige Gütergemeinschaft geherrscht und manche skandinavische Dichtung ist als dauernder Besitz in das Gedächtniß des deutschen Volkes übergegangen. Ja, mehr als ein Poet des Nordens hat aus eigenem Entschluß sein litterarisches Vaterland über die farbigen Grenzstriche der Landkarte hinaus erweitert und sich in zwei Litteraturen mit gleicher Heimathsberechtigung seßhaft gemacht. Adam Oehlenschläger ließ sich durch Schleiermacher in die Geheimnisse unserer poetischen Diction einführen und gestaltete seine altnordischen Lokalstoffe in deutschen Versen, so daß hier zwei Völkerstimmen in eine zusammenflossen — und der Däne Andersen gehört sicherlich seinen engern Stammgenossen nicht inniger als uns, die wir unsere Kinder mit seinen Märchen-

gebilden bald neckisch belustigen, bald herzlich rühren und aus den melancholischen Träumereien des „Bilderbuchs ohne Bilder" immer neuen Stimmungsgehalt für gedankenvolle Stunden der Einsamkeit schöpfen. Es ist nur naturgemäß, daß sich auch zwischen den Theatern der beiden Nationen ein fruchtbarer Tausch-Verkehr herausgebildet hat, und daß wir nachgerade jedes gute skandinavische Bühnenerzeugniß sogleich als eine Bereicherung unseres eigenen Repertoirs betrachtet sehen.

Gleichwohl giebt es außer der Verwandtschaft der Volksseelen noch einen anderen Beweggrund für das liebereiche und eifervolle Wechselverhältniß zwischen Deutschland und Skandinavien auf dem Gebiet der dramatischen Hervorbringungen. Für diesen andern Beweggrund bedarf es aber keiner Völkerpsychologie und keiner weiteren litterarischen Rückschau, sondern nur der nüchternen Beredsamkeit des Einmaleins, um ihn vollauf verständlich zu finden: Zwischen Deutschland und dem Norden giebt es bislang — noch keine Litterarconvention und aus diesem Grunde sind die Werke, welche die eine Nation hervorbringt, die kostenfreie Beute der andern. Die Situation war für die fingerfertigen Uebersetzer der beiden Völker eine zu verlockende, um nicht ausgiebig benutzt zu werden. Wir beobachteten da bisweilen wahre Wettläufe des Uebersetzungseifers — und als z. B. Henrik Ibsens Drama „die Stützen der Gesellschaft" erschien, als die Dichtung dieses skandinavischen Poeten, der von allen deutschen Bühnenleitern verehrungsvoll zu den Klassikern gerechnet wird, weil für seine Werke keine Tantième gezahlt zu werden braucht ... als die Dichtung auf einem Berliner Theater ihre dramatische Schlagkraft zuerst erprobt hatte, stürzten sich alsbald auch alle andern Berliner Bühnen auf das wirksame Stück, und bald hatte jeder Stadttheil der Residenz neben einer besondern Feuerwache und einem besondern Standesamt auch seinen

besondern Ibsen aufzuweisen: In Berlin S. W. wurde die Gesellschaft in einem andern Deutsch gestützt als in Berlin O. und einige Wochen hindurch erschien an den Anschlagsäulen das Personenverzeichniß des Stückes in vier verschiedenen Exemplaren.

Wir würden alle Ursache haben, diesen fieberhaften Wettlauf in unserer Uebersetzungsindustrie den skandinavischen Dichtern gegenüber mit Beschämung festzustellen, wenn nicht — zum Glück — die deutschen Dichter von den skandinavischen Uebersetzern mit ganz der nämlichen Rücksichtslosigkeit ausgebeutet würden. Das Ergebniß der vergleichenden theatralischen Diebstahlsstatistik ist die erfreuliche Einsicht, daß sich Deutschland und Skandinavien auf dem Gebiet nichts vorzuwerfen haben — und bei dieser Erscheinung eines Dramenraubs auf Gegenseitigkeit erinnert sich unwillkürlich der Märchenkenner an die Thatsache, daß die Sage vom grauen Mann von Island, der so meisterliche Diebsstücke zu vollbringen wußte, ebenfalls auf nordischem Boden erwachsen ist ....

Den bahnbrechendsten Erfolg hat von allen seinen skandinavischen Poetengenossen unleugbar Björnstjerne Björnson in Deutschland mit seinem Schauspiel „Das Fallissement" gewonnen, das einen kaufmännischen Stoff mit hohem ethischen Ernst behandelt und den Gewohnheitslügen des Speculantenthums die Kritik eines unerbittlichen Rechtsgefühls entgegenhält. Denn Lüge ist Alles in dem Hause des Großkaufmannes Tjälde, in das uns Björnson hineinblicken läßt — Lüge ist der Prunk des Hausgeräths und der Schimmer des Reichthums, der sich über alle Räume breitet; und Lüge sind Tjälde's sorglose Mienen, denn in Tagen ohne Ruhe, in Nächten ohne Schlaf wälzt er tausend Pläne in seinem gemarterten Hirn, um das Unabwendliche fernzuhalten. Lüge ist jedes Wort zu seiner Frau, zu seinen Töchtern. Lüge sind die Bilanzen seiner Bücher,

aus welchen er ein stolzes Plus herausrechnen läßt, während kein Thaler mehr in der Geschäftskasse zu finden — und Lüge sind die üppigen Feste, die er giebt ... Feste nach der Beschreibung Schopenhauers: „Bewimpelte und bekränzte Schiffe, Kanonenschüsse, Illuminationen, Pauken und Trompeten, Jauchzen und Schreien — dies Alles ist das Aushängeschild, sind die Hieroglyphen der Freude, aber die Freude selbst ist dabei meist nicht zu finden: Sie allein hat bei dem Feste abgesagt ...

Da wird plötzlich der schwankende Kaufmann von dem Advocaten, der ihn besucht, vor das nackte Bild der Wahrheit gestellt und von ihm gezwungen, den einzigen Weg zu wählen, der zur sittlichen Wiedergeburt emporführt:

„Schaudern Sie nicht vor der Insolvenzerklärung und der damit verbundenen Qual zurück. Dies allein wird Ihre Seele läutern..."

„Sollte es nicht herrlich sein, ein gutes Gewissen wiederzugewinnen und abermals mit seiner Familie in Herzlichkeit zusammenzuleben? Denn das Letztere haben Sie wohl während dieser ganzen Zeit nicht gethan. Sie haben sicher kaum Acht darauf gegeben, was Ihre Kinder machten, es sei denn, daß sie Ihnen im Wege waren. Und Ihre Gattin! Ach ja! Sie hat wohl genug mit den Mahlzeiten zu thun gehabt, welche bestimmt waren, den Schwindel zu verbergen; — unter allen Dienern in Ihrem Hause ist wohl niemand so müde gewesen, als sie!"

„Wer viel unverdiente Ehre genossen hat, wird sich später in viele verdiente Demüthigung finden müssen ..."

So spricht sich beredt und lichtvoll die Tendenz des Stückes aus. Und dabei möchte ich auf ein seltsames Zusammentreffen aufmerksam machen. Von den Charakterköpfen, die Björnsons energische Bildnerhand in diesem Schauspiel ausgestattet hat, ist einer der schönsten die Frau des Großhändlers Tjälde. Mit

ganz sparsamen, aber unsäglich eindrucksvollen Zügen hat der Dichter hier das typische Bild der Hausfrau an der Seite des waghalsigen Speculanten gezeichnet. Mit scheuer, schweigsamer Besorgniß betrachtet sie das Treiben; die Seufzer ihres sorgenbedrückten Gatten belauscht sie nur zu nächtlicher Stunde und muß es sich noch gefallen lassen, wenn sie, die unter der ganzen erdrückenden Bürde eines geheimen, unaufhörlichen Kummers stöhnt, wegen ihrer ewigen Kränklichkeit und Verzagtheit von dem eigenen Gatten angefahren wird. Doch sie weiß, was sie weiß; und als die Entscheidungsstunde schlägt, als durch das Fallissement eines Freundes, durch die Ungeduld eines Gläubigers der Ruin unausweichlich wird, als Tjälde nicht einmal mehr Geld genug hat, um den Arbeitern den Lohn der Woche zu bezahlen, da schleicht sie leise zu dem geliebten Mann — sie giebt ihm die Goldstücke, die sie ängstlich im Schooße des Reichsthums zusammengespart hat und der aufgeklärte Spötter, der ihren Gottesglauben immer belächelt hat, er kniet selbst mit ihr zum Gebete nieder! Diese schöne Scene, diese schöne Gestalt finden nur ein Urbild in unserer heimischen Dichtung und zwar in dem berühmten Gedicht: „Die beschränkte Frau" von Annette Droste-Hülshof. Diese „beschränkte Frau" ist ebenfalls die Gattin eines reichen Speculanten, der die gottselige zaghafte Natur seines Weibes durch Scheltworte mehr als einmal beleidigt. „In Gottes Namen," sagt sie bei jeder Gelegenheit und das unaufhörliche Wiederholen dieser Worte bringt den Mann in Zorn und Hitze.

Doch wer da Unglück sucht und Reu',
Dem werden sie entgegen eilen.
Der Handel ist ein zart Gebäu
Und ruht gar sehr auf fremden Säulen.
Ein Freund *fallirt*, ein Schuldner flieht,
Ein *Gläubiger will sich nicht gedulden*,
Und eh' ein halbes Jahr verzieht,
Weiß unser Krämer sich in Schulden.

Die Gattin hat ihn oft geseh'n,
Gedankenvoll im Sande waten,
Am Kontobuche seufzend steh'n
Und hat ihn endlich auch errathen;
Sie öffnet heimlich ihren Schrein,
Langt aus verborg'ner Fächer Grube;
Dann leise, wie der Mondenschein,
Schlüpft sie in ihres Mannes Stube ...

D'rauf reicht sie aus der Schürze dar
Ein Säckchen, stramm und schwer zu tragen,
D'rin Alles, was sie achtzehn Jahr'
Erspart an eigenem Behagen.
Er sah sie an mit raschem Blick
Und zählte, zählte nun auf's Neue.
Dann sprach er seufzend: „Mein Geschick
Ist zu verwirrt, dies langt wie Spreue!"

Nun nahm sie aus der Schürze Grund
All' ihre armen Herrlichkeiten,
Theelöffelchen — Dukaten rund —
Was ihr geschenkt von Kinderzeiten.
Sie gab es mit so freud'gem Zug,
Doch war's, als ob ihr Mund sich regte,
Als sie zuletzt auf's Kontobuch
Der sel'gen Mutter Trauring legte.

„Fast langt es," sprach gerührt der Mann,
„Und dennoch kann es schmählich enden.
Willst Du Dein Leben denn fortan
Geplündert fristen mit den Händen?"
Sie sah ihn an — nur Liebe weiß
Am lieben Blicke so zu hangen —
„In Gottes Namen!" sprach sie leis' —
Und weinend hielt er sie umfangen!

Das ist eine wahre Ouverture zu Björnsons Schauspiel; hier sind alle Töne angeschlagen, die in der Theaterdichtung

erklingen ... Zu der volksthümlichen Verbreitung der Schauspiele hat übrigens, wie nicht unerwähnt bleiben darf, Ernst Possart durch die originelle und wirksame Darstellung des Advocaten Berent wesentlich mit beigetragen. Denn da Possart zu jenen unermüdlichen Gastspieltouristen zählt, die mit einem Musterköfferchen von neuen Rollen alljährlich die deutschen Theaterprovinzen durchreisen, so hat er den nordischen Dichter auf mehr als hundert Bühnen eingebürgert und ihm die Dienste eines eifrigen Wanderapostels geleistet.

Eine erfreuliche Nachwirkung dieses Erfolges war es, daß nun auch ein anderes Werk von Björnstjerne Björnson, das damals schon mehrere Jahre lang in verschiedenen Uebertragungen vorlag, von unsern Bühnenleitern endlich beachtet und zur lebendigen Wirkung auf den Brettern berufen wurde. Für jedes echte Bühnenwerk ist das Leben im Buch ein Leben in der Gefangenschaft. Die Kerkermeister sind die Lesecomité's der Hoftheater und die bequemen Leiter der Privatbühnen, die meist in Gemächlichkeit harren, bis ihnen die guten Stücke bühnenreif auf den Lesetisch fliegen, während sie die Zeit des Wartens mit Klagen über die Unergiebigkeit der deutschen Theaterschriftstellerei ausfüllen. Ein selbstthätiges Nachspüren in den litterarischen Erscheinungen des Jahres, ein entgegenkommendes Suchen und Forschen ist nicht die Sache deutscher Theatervorstände und so sind die Fälle nicht selten, daß eine Dichtung wie Björnsons zweiaktiges Drama „die Neuvermählten" schon im Bibliotheksstaub ergraut ist, ehe ein äußerlicher Zufall die Bühnenleitungen auf den unbeachtet gebliebenen Besitz hinstößt. Es bedurfte der Modenerfolge des „Fallissements", um den „Neuvermählten" zu ihrem Recht zu verhelfen — und doch handelt es sich um eine bezwingend innige und eigenartige Dichtung, die mit einfachsten Mitteln die tiefste Wirkung übt. Das Problem, das sich der Verfasser gestellt hat, ist so recht aus dem strömenden Menschenleben hervorge-

schöpft und wird — täglich geschlichtet — auch täglich wiedergeboren. Björnson will uns schildern, wie schmerzvoll und mühsam sich eine Menschenpflanze von ihrem Mutterboden loslöst. Und doch muß es sein, weil es so das unbarmherzige Gesetz der Entwickelung heischt: Von den Eltern müssen die Kinder sich trennen, bis sie selbst dereinst Eltern sind, um wieder — von ihren Kindern verlassen zu werden. Und so in mitleidloser Regelmäßigkeit weiter und weiter, bis sich in der Stufenfolge der Geschlechter die Lebenskraft der Menschheit ausgegeben hat. Aber diese Naturnothwendigkeit erfordert oft so herbe Erschütterungen! Laura, die Heldin der Björnson'schen Dichtung ist so weich geborgen im heimischen Asyl. Hier sind die Eltern für die Tochter, die Tochter ist für die Eltern unentbehrlich — nur Axel, der junge Gatte Lauras, geht dabei fast leer aus: Sie theilt, wie er einmal wehmüthig sagt, ihre Liebe in drei Theile, und oft wird ihm selbst sein karges Drittheil geschmälert. Wie er trotzdem mit leisen und zarten Fingern und durch kein anderes Mittel, als durch die Kraft seiner Liebe, die Widerstrebende vom Herzen der Eltern in das seinige schmeichelt, das ist der Inhalt des so handlungsleeren und doch so bewegten Stückes. Es sind aus diesem Grundstoff die bestrickendsten Seelenfäden herausgesponnen — keine Scene, in der uns nicht ein sinniges Wort, ein tiefer und vornehmer Gedanke, eine treue Beobachtung des Lebens fesselt. Daneben hat der Dichter mit jener graziösen Sicherheit, die nur dem Begnadetsten gegeben ist, die Gefahr einer erschlaffenden Empfindsamkeit völlig vermieden und in das ernste Drama genau so viel attische Körnchen der Schelmerei und des diskreten Scherzes hineingestreut, wie eben wünschenswerth waren: Nicht mehr und nicht weniger. Und dennoch konnte das Juwel lange Jahre im Dunkeln liegen, ehe es die verdienten Erfolge gewann!

Andere Schauspiele Björnsons, die dem „Fallissement"

folgen, haben nicht halbwegs die gleiche Aufmerksamkeit finden können. Das schrill abschneidende Entsagungsdrama „Leonarda" berührt uns eben so fremdartig wie das Schauspiel „Das neue System", das in seinem unverständlichen Inhalt einer geheimen Depesche glich, für die uns der Dechiffrirschlüssel fehlt, — einem umfangreichen Briefe, der in unleserlicher Handschrift geschrieben ist: Vielleicht enthält er die werthvollsten und wichtigsten Mittheilungen, aber dennoch müssen wir seufzend seine Blätter bei Seite legen — wir können sie eben nicht lesen .... Das Schauspiel von Björnson konnten wir auch nicht lesen. Die norwegischen Verhältnisse, aus welchen es herausgedichtet ist, geben vielleicht einen Kommentar dazu. In Deutschland wußten wir nichts damit anzufangen. „Das neue System", um das es sich handelt, ist nämlich das neue System — der norwegischen Eisenbahnverwaltung. Alle Welt spricht von nichts Anderem, selbst die Damen reden von den Ziffern der Verwaltungsberichte, reden von Spurweite und Radspeichen, Schienenwegen und Theilstrecken ... man glaubt, einer Reichstagsdebatte über die Verstaatlichung der Eisenbahnen beizuwohnen. Aber was hat unser Theaterinteresse auf der Theilstrecke Tromsö-Christiania zu suchen? Der Dichter hat da eine trockene technische Verwaltungsfrage zum Mittelpunkt eines Bühnenwerkes gemacht und von vornherein unser theilnehmendes Mitempfinden ausgeschlossen. Ein Drama der Technik ist gegen die Technik des Dramas. Allerdings sieht es am Anfang so aus, als wenn sich aus der Eisenbahnfrage ein allgemein fesselnder Herzenskonflikt entspinnen sollte: Der unerbittlichste Bekämpfer des neuen Systems liebt die Tochter des Generaldirektors, in dessen Person es verkörpert ist. Zwischen Neigung und Gesinnung steht ein bewegter Kampf bevor, der Liebesbrief wird gegen die Verwaltungskritik in's Treffen geführt und dem jungen norwegischen Eisenbahnreformator legt sich Meister Amor quer vor die Schienen.

Aber leider entwickelt sich auch dieser Konflikt nicht klar und gradwüchsig. Es giebt auch hier allerhand Dunkelheit und Nebel, und kaum sind wir eine Strecke verständnißvoll mitgegangen, so wird immer wieder die Telegraphenverbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum durch irgend eine psychologische Verworrenheit unterbrochen.

Aber die allgemeinen Kennzeichen in Björnsons Dichtungen treten uns auch in diesen letzten Schöpfungen sympathisch entgegen, vor Allem sein unbeugsames ethisches Bewußtsein. Herb und streng ist der Verlauf seiner Schicksalsgeschichten und die Zeichnung seiner Menschen. Sie sind alle in die rauhe Luft des Nordens getaucht und scheinen uns in der Beleuchtung eines kalten stahlblauen Herbsthimmels entgegenzutreten: Die Männer steifnackig und klaren Auges, die Frauen von sparsamer Liebenswürdigkeit und wohlverwahrtem Herzen, die Mädchen jedes Opferwillens der Liebe fähig, aber von schwer beweglicher Seele, die nur mühsam über die Lippen hinausschwebt. Aus diesem Menschenmaterial versteht der Dichter meisterlich, die wärmsten und reizendsten Gruppenbilder der Familiengemeinschaft zusammenzurücken, und in seiner liebevollen Kleinmalerei des Hauslebens bleibt er als echter Poet nicht an trivialen Aeußerlichkeiten haften, sondern zeigt die tiefen und rührenden Herzenszüge auf, die den unvertilgbaren poetischen Hausschatz jedes Familienkreises bilden und das Leben des Alltags wie mit einem unauslöschlichen Sonnenschimmer vergolden.

Die Kehrseite dieser zum Einfachen und Keuschen strebenden Richtung ist im Norden, wie bei uns in Deutschland, die Neigung zum litterarischen Simpelmeierthum und zum hausbackenen Philisterstück. Da werden die Trivialitäten des Bürgerlebens wichtigthuend vor uns ausgebreitet und die selbstgefällige Alltäglichkeit mit plattem Behagen auf die Bühne gebracht. Ein Lustspiel dieser Richtung bot uns der

Stockholmer Intendant Franz Hedberg in seiner Iffland-iade „Die Töchter des Majors" — einem Gemeinplatz in drei Akten von so biederer Langenweile und Wohlanständigkeit, daß er zur öffentlichen Aufführung bei jedem Schulaktus empfohlen werden kann. Wir ersahen aus dem Stück mit Genugthuung nur das Eine, daß die skandinavischen Philister, die bei Hedberg als berufsmäßige Zwiebackesser und Kaffeetrinker erscheinen, eine noch ödere Menschensorte zu sein scheinen, als die Philister bei uns zu Lande. Der treue Bediente, der sanftmüthige Pfarrer, der polternde Major, der aber ein heimlicher Gemüthsmensch ist, und die altjüngferliche Tante, die uns in einer schwachen Stunde das Herbarium ihrer fünfzigjährigen Empfindungen aufblättert .... wer kann sich nicht ohne alle geistigen Herstellungskosten diese Hedberg'schen Personen selbst zusammensetzen? Die Handlung aber, in deren Verlauf die jüngste Tochter des Majors — eine Kolossalunschuld von unglaublichem Format — von ihrem Widerstreben gegen die Liebe auf dem üblichen Wege der Lebensrettung geheilt wird, ist so unsagbar breit entwickelt, daß der Autor überall an den Redner erinnert, der sich vermaß, in zwei Stunden das sagen zu können, wozu ein Anderer nur zwei Minuten braucht .... Es ist gewiß ein gesunder Zug in der nordischen Dramatik, daß sie sich dem überfeinerten Raffinement der französischen Bühne entgegensetzt. Aber man soll die Ueberwürze nur nicht durch die Salzlosigkeit verdrängen wollen, und das Einfache nicht zum Aermlichen herunterkommen lassen.

Franz Hedberg hat als praktischer Bühnenleiter viele Jahre lang von der Regieloge aus fruchtbare Erfahrungen gesammelt, und in den Coulissen der Bühnenwirkung aufgelauert. Er weiß den Hausrath des Theaters übersichtlich aufzustellen und macht sich so gleichsam durch die tadellose theatralische Rechtschreibung seiner Stücke den Bühnen angenehm. Aber mit seiner ganzen Denkart und An-

schauungsweise wurzelt er allzutief in überlebten Geschmacksrichtungen, als daß er in dem Vaterlande von Benedix und Iffland auf Erfolge begründeten Anspruch hätte. Seine herrschende Grundstimmung ist ganz und gar jene platte Gemüthlichkeit, die an der Oberfläche der Dinge haften bleibt und in dem Buch des Lebens nur die glattgefalzten Seiten aufblättert. Die Menschen, die wir da sehen, kommen niemals über eine wohltemperirte Erregung hinaus. Ihre Freude ist nicht stürmisch, ihr Schmerz nicht unkleidsam und wenn sie wirklich einmal eine ungeberdige Wallung haben, so wird uns sogleich, wie von Schnock dem Schreiner, versichert, daß der Löwe in Wirklichkeit gar kein Löwe ist, sondern unter der Perrücke von Hobelspähnen das harmloseste Alltagsgesicht verbirgt . . .

Auch der dänische Dichter Christian Molbech, dessen Schauspiel „Ambrosius" durch Adolf Strodtmann übertragen und auf die deutschen Bühnen gebracht wurde, leidet an dem nämlichen Fehler gemüthlicher Versimpelung. Das lyrische Leitmotiv in dem Schauspiel sind die zwei wunderbar gereimten Zeilen, die den Schluß eines Trauergedichtes auf ein welkes Röselein bilden: „Denn gestern warst Du roth! und heute bist Du todt!..." Gestern noch roth und heute schon todt! Ist es nicht allzu herzrührend? Und so werden uns denn jene beiden Zeilen, die schon so mancher gefühlvolle Tertianer seiner angebeteten Schulfreundin in's Stammbuch geschrieben hat, in unserm Schauspiel mit allem dramatischen Nachdruck immer wieder zu Gemüth geführt. Selbst einem hochmüthigen und gefühlsleeren Edelfräulein wird Angesichts dieser betrübsamen Thatsache die Seele weich und schier tritt ihr ein Thränlein in's Auge, als sie sich's so recht vergegenwärtigt: „Noch gestern warst Du roth! und heute bist Du todt!..." Damit ist das Stück fast schon hinreichend bezeichnet. Es ist durch und durch mit weibischer

Empfindsamkeit getränkt und führt uns in die Zeiten jener biedermeiernden Naturpoesie zurück, die zuletzt in den Gelbveiglein und Zwetschgenbäumen der schwäbischen Dichterschule wieder auferstanden ist, um Heinrich Heine zu seinen unsterblichsten Witzen zu begeistern. Molbech führt uns auf die Gänseblumenbeete und in die Seufzeralleen des vorigen Jahrhunderts. Wir sind in den Zeiten, da der Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes sein „Irdisch Vergnügen in Gott" schrieb, um in nicht weniger als neun Bänden die gesammte Pflanzenwelt von der Rosenknospe bis zum Braunkohl zu besingen. Auch die Thierwelt vom Frosch bis zum Wildschwein wird in seinen beschreibenden Gedichten steckbrieflich verfolgt und nur ein einziges Thier vollkommen übersehen: die Gattung homo sapiens, die in der Naturgeschichte denn doch auch eine gewisse Rolle spielt. Von ihr wußten die damaligen Dichter wenig zu sagen, und wo sie Menschen schildern sollten, kamen lyrische Dragantpuppen zu Tage, denen kunstmäßig gereimte Devisen aus dem Munde hingen. Die Wiederbelebung dieses Geschmackes hätte allenfalls in einer artigen, stimmungsvoll abgetönten Erzählung im Stil Theodor Storms oder Wilhelm Raabes versucht werden können, ohne uns zu ermüden. Aber ein vieraktiger Spaziergang am Wiesenrand, um zarte Blümlein zu pflücken und sie säuberlich zum Strauß zu winden ... eine harte Zumuthung! Zuerst mags noch angehen. Der dänische Liederdichter Ambrosius Stub, der mit studentischer Dreistigkeit und Frische über den Gartenzaun hinweg auf die Bühne springt, mit der Laute auf dem Rücken, dem Stab in der Hand und einem lustigen Wanderlied im Munde — er scheint den poetischen Taugenichts- und Zigeunerhumor verkörpern zu sollen, der uns aus unseren deutschen Vagantenliedern entgegenlacht. Aber von Scene zu Scene wird der gute Ambrosius immer mehr Gesangvereinsmitglied, und schließlich kann er keine Rose mehr

am Stengel sehen, ohne sie von oben bis unten zu bedichten. Dem Edelfräulein, das ihn elfenhaft bethört, hält er fein sittig die Stickwolle, und der Wollfaden (auch er ist rosenroth!) wird zur Telegraphenleitung, auf der ein endloses Ach und Oh hin und her läuft. So wird man von Anfang bis zu Ende mit einer lyrischen Milchsuppe gefüttert, daß Einem von dieser Wochenstubenkost ganz bänglich im Magen wird. Allerdings ist auch etwas Witz beigemischt, aber es ist ein ganz blutarmer und abgemagerter Witz, der nichts Anderes zu leisten im Stande ist, als die Verspottung eines geckenhaften Kammerjunkers. Es ist ein Witz, der sein pflanzliches Symbol in der „Eselsgurke" findet, die am Schlusse des zweiten Aktes dem Junker Klaus überreicht wird. „Röselein und Eselsgurke" oder „Heute roth, morgen todt" ... das wäre eigentlich für dies Schauspiel der richtigste Titel gewesen .... Die Geschichte, in die Molbech seinen verstorbenen dänischen Dichterkollegen hineingestellt hat, ist obenein seit „Donna Diana" ein dramatischer Gemeinplatz. Das stolze Edelfräulein will beweisen, daß sie in Monatsfrist den freimüthigen Ambrosius ebenso zu ihren Füßen sehen würde, wie alle anderen Männer und so spinnt sie denn lediglich zur Belehrung ihrer Zofe mit dem armen Burschen das bekannte Spiel der Koketterie an. Es ist aber alter Bühnenbrauch, daß eine Frau, die mit dem Herzen eines Andern spielt, ihr eignes dabei verliert, und Dank dem Lied von dem welken Röselein geht's auch der sonst gemüthlosen Leonore nicht anders. Indeß so stark ist ihr neues Gefühl denn doch nicht, daß sie deshalb ihre Heirath aufgeben sollte. Sie läßt Ambrosius, der das Opfer einer Bedienten-Intrigue wird, am Schluß mit geknicktem Muth in die Weite ziehen, während sie selbst ihren Junker heirathet und unsere Ansprüche auf dramatische Vergeltung durch die aus Maria Stuart entlehnte Versicherung beruhigt, daß ihr Lohn ihre Strafe sein wird. Wie aber, wenn sie nach einigen Monaten zur Wittwe

wird und ihr die Strafe dadurch erlassen ist? Mit einer so fraglichen Tratte auf die Zukunft darf uns kein Bühnendichter vertrösten. Hier muß baar gezahlt werden. Und so hätte uns Molbech zum Mindesten, nachdem er einige Stunden lang Alles ins Innige, Sinnige und Minnige hineingepinselt hat, wenigstens am Schluß eine energische dramatische Genugthuung gewähren müssen. Die schwer verständlichen anhaltenden Erfolge, die das Molbech'sche Schauspiel in seiner Heimath errungen hat, scheinen darauf hinzudeuten, daß man auch im kräftigen Norden eine auf der Zunge zerschmelzende Empfindsamkeit mit Poesie zu verwechseln geneigt ist.

Haupthoch über die Hedberg, Molbech und Genossen, die unser durch Björnson wieder neu gesteigertes Interesse für die Literatur des Nordens sich nutzbar zu machen suchten, ragt der Norweger Henrik Ibsen hervor, der neben dem Dichter des „Fallissement" unser litterarisches Interesse am Regsten in Anspruch nimmt und uns als eins der fruchtbarsten kraftvollsten Talente entgegentritt. Ibsen gehört zu den in unserm nüchternen Jahrhundert immer seltener werdenden Poeten, die noch eine Sturm- und Drangperiode durchtobt und sich aus einer chaotischen Gedankenwildniß erst allmählich zu Form und Maß emporgerungen haben. Die seltsamen Gedankendramen „Brand" und „Peer Gynt" — faustische Dichtungsgebilde, in welchen Abrechnung mit den letzten Weltfragen gehalten wird — sind Zeugnisse von diesem Entwickelungsgang des Dichters. Durch die Gestaltung historischer Stoffe hat er sich zuerst zu formvoller Beschränkung erzogen. Sein Trauerspiel „Nordische Heerfahrt" ist nach des Dichters eigenem Bekenntniß ein Versuch, die riesenhaften Verhältnisse der Volsungasage auf verständliche Dimensionen zurückzuführen und uns die gewissermaßen unpersönlichen Sagengestalten menschlich näher zu bringen. Isländische Familienmärchen sind in den alten Stoff miteingeflochten und so tritt uns der vertraute Inhalt der Siegfriedsfabel bei Ibsen

in seltsam gewandelter Gestalt entgegen. Siegfried, der trotzige Heldenjüngling, ist Sigurd, der Seekönig geworden. Brünhilde heißt in der Nordlandssage Hjördis und in der dämonisch düstern Färbung dieser Gestalt zeigt sich Ibsens Dichterkraft am Erfolgreichsten. Von der zornflammenden Gattin Sigurds erfährt sie, daß er es gewesen, der sie einst in Gunnars (Günthers) Rüstung bezwungen, und nun will sie mit eigner Hand ihm den Tod bereiten. In tiefer Nacht, vor den blaurothen Flammen des Reisigfeuers hingekauert, flicht sie einen Bogenstrang aus dem eigenen Haar und schäftet Pfeile und singt Zaubersprüche darüber: Ihr Herz aber ist wund und gebrochen, als wär' es zwischen zwei Schilde gezwängt, und schriller Selbsthohn und der Spott der Verzweiflung quillt ihr bitter über die bleichen Lippen:

„Da sitze ich hier und schließe die Augen und denke, nun kommt Sigurd der Starke in's Land! Er will uns niederbrennen — mich und meinen Gatten vernichten. Alle Mannen Gunnars sind gefallen, nur er und ich sind übrig. Schon zündet man das Dach an — „Ein Bogenschuß", ruft Gunnar, „ein einziger kann uns erretten" — da reißt der Strang. „Hjördis, schneide eine Flechte von Deinem Haupt und mache einen Bogenstrang davon, es gilt das Leben!" Aber ich lache — „Laß brennen, laß brennen! Das Leben ist mir keine Hand voll Haare werth ..."

Es liegt eine finstre Energie in Ibsens Dichtung und meisterlich trifft er überall die landschaftliche Localstimmung des Nordens, wo jede Nacht einen Winter lang ist und über dem einsamen Strand des Meeres die zerrissenen Gewitterwolken jagen, während die vom Unwetter empörten Wogen wie wilde weißmähnige Rosse an's Ufer fliegen. Was Stimmung und Farbe vermag, hat Ibsen hier erreicht — und obenein hat er für die Gespräche seiner waffenklirrenden Nordlandshelden eine Sprache gefunden, so knapp und hartkantig, daß sich Rede und Gegenrede wie Axtschläge folgen.

In jeder einzelnen Scene Ibsens strömt jedenfalls eine vollere Ader der Poesie als in Wagners gesammten vier Götterdramen — und dennoch konnte auch zu dieser Dichtung, die nur auf dem Burgtheater zur Aufführung gekommen ist, das Publikum kein vertrauliches Verhältniß finden. Die nordischen Recken mit ihren spröden und grausamen Begriffen von Kampfruhm und Männerehre, mit ihrer Blutgewöhnung und Todesbereitschaft können nun einmal auf den modernen Bühnen kein leibliches Leben gewinnen und immer wieder wird uns aus ihren kalten Erhabenheiten ein fremder Schauer frostig bis in's Mark dringen.

Nicht näher kam uns Ibsen durch sein Trauerspiel „Die Kronprätendenten", das seine Aufführung wohl nur dem Bedürfniß der Meininger verdankte, die norwegische Abtheilung ihrer Costümsammlung zur öffentlichen Kenntniß zu bringen. Das Trauerspiel führt uns in das dreizehnte Jahrhundert der norwegischen Geschichte zurück und behandelt die Kämpfe um Norwegens Einheit zwischen Hakon Hakonson und Jarl Skule, aber ohne daß es der Dichter verstanden hat, das politische Interesse einer vergangenen Zeit zu einem gegenwärtigen Interesse unserer Herzen zu machen. Mit den Axiomen einer kalten Staatsweisheit bezwingt man uns nicht und Ibsens König Hakon ist in der That nur eine aus politischen Weisheitslehren zusammengesetzte Theatergestalt, die uns als eine fast unkörperliche Abstraktion des monarchischen Gedankens erscheint. Seine Mutter verbannt Hakon Hakonson, weil ein König Niemanden in seiner Nähe halten dürfe, der ihm allzu lieb ist, und in ehernem Schicksalsglauben an sein Gottesgnadenthum ruft er einmal aus: „Mir trotzen heißt dem Himmel trotzen." Ibsen ist in dem Trauerspiel so recht in der geschichtlichen Haupt- und Staatsaction stecken geblieben, die er durch die grellen Märchenmittel der Sensationsromane nicht eben werthvoller gestaltet hat. Unerklärliche Morde, ver-

tauschte Kinder, räthselhafte Beichten — das sind die Maschen, aus welchen sich ein verwickeltes Netz von Abenteuern zusammensetzt. Der treibende Geist im Gewirr der Begebenheit ist ein Schwarz in Schwarz gezeichneter Bischof der eine satanische Freude am Bösen um des Bösen willen hat und zu den Absurditäten der That noch die Absurditäten des Wortes gesellt, wenn er z. B. auf dem Sterbebett ausruft: „Ich bin nur noch ein knospender Leichnam, morgen werde ich Blume sein und übermorgen werdet Ihr wissen, wie ich dufte“ . . . . Strahlen von Poesie, die über einzelnen Scenen schimmern, konnten das verfehlte Stück für das deutsche Publikum nicht retten.

Erst als der Dichter auf modernen Boden trat, wurde er in den Kreis unserer dramatischen Hausfreunde mit eingeschlossen. Sein Schauspiel „die Stützen der Gesellschaft“ — eines der übersetztesten Stücke der Neuzeit — ist mit der Fülle seiner dramatischen Kraft und Gesundheit, mit seinem starken bühnenfesten Gliederbau und seiner ungekünstelten ehrlichen Moral einer der werthvollsten Versuche dramatischen Sittenschilderung. Es handelt sich darum, die als Stützen der Gesellschaft gefeierten Notabeln der bürgerlichen Kreise auf ihre sittliche Echtheit zu prüfen — ein Problem, in welchem man, wie in den meisten nordischen Bürgerdramen, einen Anklang an Iffland finden wollte. Iffland? Mag sein. Aber wenn auch die Genealogie der Conflikte, die hier geschildert werden, auf den deutschen Urvater zurückweist, so ist doch die antike Strenge und Herrbigkeit der Gesinnung, welche die nordische Dramatik durchweht, ist ferner der ethische Adel, der sich in ihren Stücken hoch aufrichtet, dem thänenseligsten und immer zu Compromissen der Rührung geneigten deutschen Theaterdichter stets fremd geblieben. Will man Aehnlichkeiten suchen, so rede man von Björnsons „Fallissement“. Wie dort Tjälde zu einer kaufmännischen Zahlungseinstellung gezwungen wird,

so wird Ibsens Konsul Bernick zu einer Art von moralischer Insolvenzerklärung gedrängt. Tjälde soll seinen erschwindelten Besitz an Geld und Gut freiwillig aufgeben — Bernick seinen erschwindelten Besitz an bürgerlichem Ansehen, und wenn Björnson seinen unerbittlichen Advokaten zu Tjälde sagen läßt: „Sie haben viel unverdiente Ehre genossen, ... Sie müssen sich nun auch entschließen, die verdiente Schande auf sich zu nehmen!“ .... so könnte dieser Satz, ohne daß ein Buchstabe geändert wird, auch in Ibsens Drama übergehen. Freilich ist Björnson noch gesinnungsspöder und folgerichtiger; sein Tjälde muß den bittern Kelch vor unsern Augen bis auf den letzten Tropfen leeren — die Orthodoxie des Rechtsgefühls, die in Björnsons Drama waltet, läßt nicht mit sich handeln. In diesem Punkte ist Ibsen biegsamer und schwächer. Selbst in der Beichte des Consuls, die zugleich seine Buße ist, finden sich bedenkliche Lücken, — in der sittlichen Bilance seines Lebens, die er da vorlegt, hat er mehrere nicht unerhebliche Minusposten ganz vergessen, und schließlich wird sogar der Gutmüthigkeit der Theaterbesucher noch das Zugeständniß gemacht, daß ihm eine Begnadigung in der öffentlichen Meinung immerhin offen gelassen wird. Dafür ist das Stück an Erfindungsgabe und Compositionskunst dem „Fallissement“ überlegen und bietet uns zu Anfang mit novellistischen, später aber mit ächt dramatischen Mitteln einen fast nervösen athemraubenden Spannungsreiz. Die wirksamsten Mittel und Mittelchen der Theaterstrategie sind einem kernigen Gedanken dienstbar gemacht und nun ging man an Ibsens zweites modernes Stück, an seine vielbesprochene „Nora“ schon mit erhöhten Erwartungen .....

Wie lange hat diese „Nora“ ihre Schatten vorausgeworfen! In den eleganten Meinungskämpfen der Salons wurden ihre Schicksale einen Winter hindurch discutirt und es blieb schließlich der Gesellschaft nichts übrig, als sich durch

die Lektüre damit vertraut zu machen . . . Und später wurde das Stück nun wirklich aufgeführt . . . und als ich das Theater nach der ersten Vorstellung verließ, habe ich einen Eid abgelegt, den nur Apollo und die neun Musen gehört haben: Nie wieder ein Bühnenwerk nach dem Eindruck des Lesens beurtheilen zu wollen . . . .

„Nora" hatte bei mir einen durchschlagenden Lese-Erfolg — und wenn ich ein Lustspiel zum Lesen in die Hand nehme, so verwandelt sich mir mein Arbeitszimmer in ein Theaterpodium und ohne meinen Schreibsessel zu verlassen, fühle ich mich unmittelbar vor den Lampenstreif der Bühne gerückt. Ich bin nicht blos der Leser des Stücks, sondern zugleich sein Zuschauer, sein Regisseur, sein Inspizient, ja sogar stellenweise sein Darsteller. Die Hauptrollen besetze ich, ohne der Vermittelung eines Theateragenten zu bedürfen, mit den hervorragendsten Kräften der deutschen Schauspielkunst, die ich in solchen dramatischen Lesestunden zu einem honorarfreien Gesammtgastspiel in meinem Privatzimmer vereinige. Mit aller Klügelei der Selbsttäuschung suche ich mich in die Illusion einer Bühnen-Aufführung hineinzuphantasiren und wenn ich nach einem Aktschlusse mein Zimmer verlasse, so fühle ich mich beinahe versucht, mir eine Contremarke in die Hand zu drücken! Kurz, in dieser Weise brachte ich auch Ibsens Drama auf dem Privattheater meiner Arbeitsstube zur Aufführung . . . und wie hat mich da die Heldin mit den eigensten poetischen Reizen umstrickt! wie fröhlich ist mir aus den Blättern des Buches ihr lerchenhelles Lachen entgegengeklungen! Wie habe ich die schwarzen Beängstigungen mitempfunden, die gespensterhaft durch ihre arglose Kinderseele huschten! Und nur im letzten Akt freilich schien sie mir schon beim Lesen in eine Charakterhülle zu schlüpfen, die mich mit ungläubigem Verwundern füllte. Wie? In dieses launische leichtbewegliche Puppenherz sollte plötzlich eine so herbe Entschlossenheit einziehen, diese lachenden

Kindermienen sollten zu einer so steinernen Maske erstarren, aus diesem warmen plaudernden Schelmenmund, von dessen frischen Lippen so oft die liebenswürdigsten Albernheiten niedergeflattert sind, sollte plötzlich eine so unerbittliche Doktrin, sollten so frostige akademische Betrachtungen über Gesellschaft und Ehe hervorströmen können? Nein und siebenmal nein! Da habe ich dem Dichter den Glauben versagen müssen, aber immerhin war ich doch eine so weite Strecke mit ihm mitgegangen . . . und nun auf der Bühne! Gestehe ich's nur, daß mich hier schon von Anfang an Vielerlei beleidigte und daß es mir wie dem ganzen Publikum ging, das zu dem Schauspiel Ibsens kein vertrauliches Verhältniß finden konnte.

Augenscheinlich ist diese Nora keine Abendschönheit: Sie verträgt nicht das unbarmherzige Licht der Theaterlampen. Da kommen in ihrem Wesen allerhand Brüche und Sprünge zum Vorschein, da zeigen sich uns in dem Aufbau des Stückes viele rissige Stellen, und Manches, was im Buch annehmbar schien, wirkte geradezu abscheulich. Der unheimliche Doktor z. B. konnte uns mit seinem in Ironie gebeizten Abschied vom Leben, den er in der Erkenntniß einer unheilbaren Krankheit nimmt, beim Lesen das Herz rühren. In der lebhaften Anschauung der Bühne aber macht ein Rückenmärker, der sich vor unsern Augen drei Akte lang das Leichenhemd anprobt und uns von den Verwesungsstadien seiner morschen Wirbelsäule erzählt, einen widrigen Eindruck. Die vielen grellen Uebergänge in diesem Drama, der häufige jähe Witterungswechsel der Stimmung — das beständige Auf und Ab zwischen Tragik und Puppenspiel — Alles wirkt auf dem Theater krankhaft und abstoßend, und es ist zur allgemeinen Kennzeichnung des skandinavischen Geschmacks sehr lohnend, sich von der Entstehung dieser widerstrebenden Eindrücke etwas genauer Rechenschaft zu geben. Zuerst scheint das Stück

auf einen rein kriminalistischen Konflikt auszugehen, der aber in soviel Lebenswärme und Poesie eingehüllt ist, daß man sein Peinliches und Kleinliches nicht sogleich empfindet. Wir blicken beim Aufgehen des Vorhangs in eine freundliche Stube, die bis in den letzten Winkel von Kinderfrohsinn und Eheglück durchsonnt ist. Nora lebt mit ihrem Gatten, dem Advokaten Robert Hellmers, wolkenlos glücklich — doppelt glücklich, seit das Gespenst der Geldsorge von ihrer Thür gebannt ist und Robert als neuernannter Leiter einer Aktienbank zu einer gesicherten Stellung gelangt ist. Nun ist ihr Lachen noch einmal so leicht und froh: „Wie ist es doch so schön zu leben!" ruft sie mit innerster Daseinslust, und im Uebermuth des Glücks hat sie nur den närrischen Wunsch, einmal so recht von Herzen zu rufen: „Himmeldonnerwetter!" Sie ist Roberts Singvögelchen, seine Lerche, sein Eichkätzchen, und so hüpft, trällert und nascht sie, spielt Versteckens mit ihren Kleinen und treibt allerhand Unfug und Schabernack, daß wir uns fragen, ob wohl je in diesen Kinderkopf die Sorge ihren Eingang gefunden hat? . . . Und doch hören wir bald, welcher finstere Schatten einst in Noras Leben gefallen ist. Vor Jahren war's. Ihr Gatte stand am Rand des Grabes — nur eine Reise nach dem Süden konnte ihn retten. Aber woher die Mittel nehmen? Nora entschloß sich, heimlich sich an einen Geldleiher zu wenden, den Advokaten Günther. Denn ihr Vater, der ihr vielleicht hätte helfen können, lag just in jenen Tagen auf dem Sterbelager und sie konnte ihn nicht einmal benachrichtigen. So borgte sie denn das Geld und nach und nach hat sie es heimlich abgetragen. Sie hat die Maske der Verschwendungssucht und Genäschigkeit vorgesteckt, um mit den Thalern, die sie ihrem Gatten abliſtete, ihre Verpflichtungen zu decken; sie hat in stillen Nächten einen Roman für ein Blatt übersetzt — wie sie sich da selbstständig vorkam, „fast wie ein Mann . . ."

Und so entrollt sich uns hier ein reizendes Bild von Opferfreudigkeit und Gattentreue ....

Da plötzlich tritt Noras rührendes Geheimniß als eine Gefahr in ihr Leben. Jener Advokat Günther hat einst eine Gesetzwidrigkeit begangen, durch die er seine bürgerliche Ehre vernichtet sah. Das Mittel, sie wieder herzustellen, wäre eine Anstellung in der Aktienbank, die Robert Hellmers leitet, und so verlangt er von Nora, daß sie ihren Einfluß für ihn geltend macht. Sie verweigert seine Bitte und nun spielt er einen unerwarteten Trumpf aus. Als Nora das Geld von ihm lieh, beanspruchte er die Bürgschaft ihres Vaters, — ihres sterbenden Vaters, den sie verschonen mußte, und so entschloß sie sich kurzweg, seinen Namenszug selbst unter den Schuldschein zu schreiben. Mit unschuldsvollen Staunen erfährt sie erst jetzt von Günther, daß sie da ein Verbrechen begangen habe. Ein Verbrechen? Sie glaubt es nicht! „Ich kenne zwar die Gesetze nicht ganz genau!" sagt sie. „Aber eine Tochter sollte nicht das Recht haben, einen alten todtkranken Vater vor Kummer und Sorgen zu verschonen? Eine Frau sollte nicht das Recht haben, ihrem Mann das Leben zu retten? Das glaub' ich nicht!" ... Und so scheint das Stück zu einem bedeutsamen Kampf emporzuwachsen, den das Einzelrecht des Herzens gegen die herzlose Allgemeingiltigkeit der Gesetze unternimmt.

Indessen wird diese Erwartung getäuscht. Noras Schicksal wird nicht auf dem interessanten Kampfplatz der Gesellschaft entschieden, sondern zwischen den vier Wänden des Hauses. In einem Gespräch mit ihrem Gatten, der jede Lüge und Rechtswidrigkeit als einen Giftstoff in der Familie bezeichnet, wird sie sich klar über die Tragweite ihrer That, und da Robert später ihre flehentliche Bitte, jenen Günther nun wirklich in der Aktienbank anzustellen, unter dringenden Gegengründen abweist, so sieht sie zitternd dem Augenblick entgegen, da Günther seine Drohung ausführen und ihren Gatten durch

einen Brief mit Allem bekannt machen wird. Es folgen Scenen von fast schmerzhaftem theatralischen Spannungsreiz. Der Brief Günthers kommt an. Durch die geöffnete Thür hören wir ihn in Roberts Briefkasten niedergleiten. Wir sehen das weiße Couvert hervorschimmern, und Nora muß nun alle Künste aufbieten, um ihren Gatten von der Eröffnung des Briefkastens abzuhalten. Durch den dauernden Gegensatz ihrer inneren Angst und ihrer äußerlichen Heiterkeit entsteht eine wahre Katzenmusik von Dissonanzen, die uns peinlich in's Ohr schneiden, und als schließlich Nora, den Tod im Herzen, das rasselnde Tambourin in die Hand nimmt, um ihren Gatten durch eine Tarantella zu zerstreuen, entwickelt sich ein Auftritt, dessen grelle Unnatur wir geradezu als körperliche Marter empfinden. Hier vor Allem zeigte sich, wie die lebendige Anschauung den Eindruck des Buches berichtigt und bei Seite schiebt.

In mystischen Nebel verliert sich endlich das Stück im dritten Akt. Zunächst wird uns die Sorge um Nora's Schicksal durch ein recht plattes Komödienmittel vom Herzen genommen: Jener Advokat, der den Schuldschein in Händen hat, wird mit einer Freundin Nora's, die er ehemals geliebt hat, aus dem Stegreif verheirathet und entschließt sich nun, die gefälschte Urkunde an Nora zurückzusenden. Das stoffliche Interesse ist damit abgestorben und es bleibt nur die Frage, wie Hellmers mit seinem starren Rechtssinn die That Nora's beurtheilen wird. Wenn er das Schreiben liest, das noch immer im Kasten liegt . . . was wird er sagen? was wird er thun? Nora antwortet geheimnißvoll: „Das Wunderbare . . ." Das Wunderbare? Was denkt sie dabei? . . . Wir erfahren es später: Sie erwartet, daß ihr Gatte der Welt Alles bekannt machen läßt, um dann sich selbst als den Schuldigen zu bezeichnen! . . . Was damit gewonnen wäre! Der Gedanke von Nora ist, mit Verlaub, ganz ausbündig thöricht und wird selbst durch ihre märchenhafte Unbekanntschaft mit den Wirklichkeiten des Lebens nicht er-

klärt. Freilich, was ihr Gatte nun in Wahrheit thut, ist nicht minder unglaublich. Obgleich er nämlich aus Günthers Brief auch Das erfahren hat, daß Nora nur ihm zu Liebe gefehlt hat, obgleich er also nun mit einem Augenaufschlag übersehen kann, wieviel Opfer und stumme Leiden sie in der Tiefe des Herzens ausgerungen hat, überhäuft er sie dennoch mit so maßlosen Schmähreden, behandelt sie mit einer Herzensrohheit und Härte, die nicht blos unwahrscheinlich, sondern positiv unmöglich ist. Sie wird auch durch seine vorher angedeutete Herrschsucht, wird selbst durch den kahlsten Egoismus nicht möglicher und der ganze brutale Auftritt wirkt daher als eine psychologische Münchhauseniade, an die Niemand glaubt, der seine fünf Sinne beisammen hat.

Und Nora? Wie begegnet sie dem Fieberausbruch ihres Mannes? Sie würde uns menschlich nahe bleiben, wenn sie etwa Zorn gegen Zorn setzte und mit einem jähen Aufschrei des Schmerzes und der Leidenschaft dem ihr plötzlich fremd gewordenen Gatten davonliefe. Aber nein! Sie nimmt jetzt eine unnatürliche Kälte und Besonnenheit an und windet sich ihrem Gatten in langsamen wohlüberlegten Drehungen aus dem Hause. Sie zerreißt nicht die Ehekette mit einem elementaren Prall, sondern feilt sie behutsam auseinander und zersägt sie mit dialektischen Schärfen. Statt warmer Erregungsworte des Augenblicks bringt sie eisige Allgemeinheiten hervor, die ebenso undramatisch wie lebensfremd sind und uns in Noras lockerem Plaudermund völlig deplacirt erscheinen. Gegen alle Einwendungen ihres Mannes beharrt sie bei ihrer extemporirten Ehescheidung und hat auf seine Bitten wie auf seine Gründe immer eine subtil kluge Antwort:

„Warst Du nicht glücklich, Nora?"
„Nein, ich war nur lustig."
„Aber ich liebte Dich doch!"
„Es machte Dir nur Vergnügen, in mich verliebt zu sein!"

„Aber Deine heiligsten Pflichten gegen mich! gegen Deine Kinder!"

„Ich habe ebenso heilige Pflichten gegen mich selbst."

„Bist Du nicht vor Allem Gattin und Mutter?"

„Vor Allem bin ich ein menschliches Wesen oder will es wenigstens zu werden versuchen!"

„Warte wenigstens bis morgen!"

„Ich kann mich nicht Nachts in der Wohnung eines fremden Mannes aufhalten!"

„Und kann ich Dir nimmer mehr als ein Fremder werden?"

„Dann müßten wir uns Beide so verändern, daß ein Zusammenleben zwischen Uns Beiden eine Ehe werden könnte!"

Und in diesen eiskalten nadelspitzen Antithesen ist die ganze Scene gehalten! Was wir da hören, sind lauter schätzbare Materialien für einen Lettevereinsvortrag über „die Ehe als sittliche Aufgabe," aber kein einziges blutwarmes, lebendiges, glaubhaftes Wort! Und doch bleibt das Original wenigstens in seiner theoretischen Verranntheit folgerichtig. Nora klügelt sich aus der Ehe heraus und das Stück endet damit, daß wir die Thür hinter ihr dröhnend ins Schloß fallen hören.

Auf deutschen Bühnen aber hat man diesen trotzigen Abschluß Ibsens durch eine Kotzebue'sche Kinderscene zu ersetzen versucht. Nora wird durch das Eintreten der Kinder zu einer jähen Zurücknahme ihres Entschlusses bewogen — und damit ist nichts Anderes erreicht, als daß ein Schauspiel, das in seiner ursprünglichen Form ein unannehmbares Ganze war, durch die Aenderung zu einer unannehmbaren Halbheit wurde. Da übrigens der Erfolg sich durch die angestellte Rührscene nicht verbesserte, so hat man in Berlin versuchsweise an dem einen Abend zu Ibsens herbem Schluß, an dem andern zu der deutschen Compromißlösung gegriffen und „Nora" wurde auf diese Weise eine Art Durchhaus-Drama mit zwei Ausgängen: Zu der einen Thür sah man die Heldin gestern auf Nimmerwiederkehr entfliehen, um sie heute zu der andern

Thür wieder in der Begleitung ihrer Kinder zurückkommen zu sehen. Zuletzt hat noch ein poetischer Landsmann Ibsens eine fünfaktige Fortsetzung des Stückes geschrieben: „Nora's Heimkehr." Allerhand gewaltsame orthopädische Versuche um das schiefgewachsene Stück wieder gerade zu renken ...

Ibsens ergiebige Dichterkraft ist hier an der Neigung zu psychologischen Spitzfindigkeiten gescheitert, die ein gemeinsamer Krankheitszug gerade der besten nordischen Poeten zu sein scheint. Sie klügeln am menschlichen Herzen herum, bis sie ihm irgend eine interessante seelische Verstauchung abgewonnen haben.... und nun sind krause Exempel des Scharfsinns ermöglicht, die der Dichter zu den schwersten diophantischen Gleichungen des Seelenlebens zusammensetzt. Um jeden Preis sollen „Probleme" aufgestellt und „Fälle" erörtert werden und darum werden Herzen construirt, die nicht naiv geradeaus fühlen, sondern gleichsam künstlich um die Ecke empfinden. Es ist leicht, auf diesem Wege die absonderlichsten Raritäten der Empfindungswelt zu Tage zu fördern. Aber es wird immer ein frostiges Vergnügen des Witzes bleiben, solche psychologischen Rösselsprünge zu lösen: Fruchtbar und erfreulich wird sich die reiche Kunst der skandinavischen Bühnendichter erst auf dem Theater entfalten, wenn sie sich aus den versteckten Krümmen und Kreuzwegen des Scharfsinns wieder zu der unüberwindlichen Philosophie der geraden Linie zurückgefunden haben.

Paul Lindau's „Gräfin Leah."

Man kennt Paul Lindau nur als öffentlichen Schriftsteller — und er ist in der That einer der öffentlichsten Schriftsteller, die es giebt. Wenn er nur den Titel eines neuen Stückes auf ein weißes Blatt niedergeschrieben hat, so beginnt das helle Glockenspiel des Ruhms durch die deutschen Lande zu läuten und wir erfahren auf's Genaueste jede Entwickelungsstufe der fortschreitenden Arbeit. Kein Wunder, daß sich nach diesen Indiskretionen von neugierigen Zeitungsschreibern schließlich die lüsterne Sehnsucht in uns regt, den Autor wirklich einmal bei der Arbeit zu belauschen. Gewährt es doch immer einen eigenthümlichen Reiz, einem Dichter in seine Arbeitsstube zu folgen, ihm über die Schulter auf's Papier zu blicken und neben den Worten, die er hinschreibt, auch noch die ausgestrichenen Worte zu erfahren. Die Striche und Aenderungen sagen erst das letzte Wort über die Entwickelungsgeschichte einer schriftstellerischen Schöpfung, und darum ist es mehr als ein neugieriges Gefallen an unterhaltenden Coulissenblicken, ist es mehr als bloße litterarische Topfguckerei, wenn wir so gern Scenarien, Entwürfe und Skizzen durchblättern, wenn wir dichterische Werke so gern im Negligé ihrer Entstehungsstunden belauschen. Erst auf diesem

Wege erfahren wir etwas Intimes aus den Ateliergeheimnissen des litterarischen Schaffens. Wir sehen eine Arbeit gleichsam aus dem Tintenfaß emporsteigen. Wir wiederholen die tastenden Schritte von der Absicht bis zur Ausführung und übersehen den ganzen reizvollen Werdekampf, der einer Schöpfung vorauswogt. Werke, die tüchtig im Kern sind, gewinnen nur noch in dieser verrätherischen Toilette der Arbeitsstube. „Schöne Frauen sind ungeschmückt am Schönsten," sagt Minna von Barnhelm. Aber freilich giebt's auch andere Werke wieder, die sich dem litterarischen Späherblick, der sie beim Ankleiden beobachtet, von einer recht unvortheilhaften Seite zeigen . . .

Paul Lindau's vielberufenes Schauspiel „Gräfin Leah" fordert zu dieser artistischen Lauscherrolle ganz besonders heraus. Zeitungsnotizen haben verrathen, daß der Verfasser an seinem Werke unaufhörlich geändert hat. Er schien des Umarbeitens kein Ende zu finden. Dies unermüdliche Feilen war aber keineswegs unrühmlich, und diejenigen, die allen Werth auf den ersten Einfall legen, vergessen den feinsinnigen Ausspruch von Jean Paul, daß jede Aenderung auch wieder ein erster Einfall ist. Vollends bei Theaterwerken kann man niemals zu viel darin thun. Die Proben bieten selbst dem bühnenkundigsten Autor immer neue Ueberraschungen. Das geschriebene Wort nimmt eine ganz andere Gestalt an, wenn es durch das verstärkende Schallrohr des Theaters zu Gehör kommt, wenn es mit der unentrinnbaren Deutlichkeit der Scene Gestalt gewinnt, und auch Paul Lindau hatte das bei der „Gräfin Leah" zu erfahren. Nach den Hamburger Theaterproben sah er sich veranlaßt, an die Bühnenvorstände und Regisseure als Nachtrag zu dem gedruckten Theatermanuscript der „Gräfin Leah" ein ziemlich umfangreiches Fascikel von Aenderungen zu übersenden, und durch diese documentarischen Beläge hat er die Kritik in den Stand gesetzt, die rothgelockte

Gräfin mit dem alttestamentarischen Vornamen bis auf ihre erste Keimbildung zurückzuverfolgen . . .

Wir sind also in Paul Lindau's Arbeitszimmer geschlüpft und stellen uns dicht hinter den Schreibsessel des Dichters. Die Büste Molières blickt auf ihn nieder, ohne ihn in dem Abfassen eigener Lustspiele zu stören. Auf dem Pult herrscht jene reizende Anarchie, die man in allen schriftstellerischen Arbeitsstätten findet. Briefe, Zeitungen, Manuscipte liegen in krausem Wirrwarr durcheinander und dazwischen lugen auch einige Bücher hervor, die sich durch den reichen Goldschnitt und den rothen Maroquineinband als Gedichtbände kenntlich machen . . . es ist fraglich, ob man sie nicht für die Aktschlüsse gebraucht. Goethe, Chamisso und Eichendorff haben in Lindau's Stücken wiederholentlich durchschlagende Erfolge errungen und dem Verfasser ihre tantièmenfreie Mitarbeiterschaft gewährt. Man kann also auch diesmal nicht wissen . . . Uebrigens sind die lyrischen Einlagen nicht blos am Schluß, sondern auch in der Mitte der Akte durchaus verwendbar, wenn etwas Gemüth gebraucht wird. Allerdings genügt es für den Erfolg im Allgemeinen, wenn sich der Dichter immer zu den Aktschlüssen rechtzeitig auf sein Herz besinnt. Trotzdem hat man es ihm auch in seinen Liebesscenen schon oft genug verziehen, daß seine Personen statt selbst etwas zu empfinden, die Empfindungen Anderer anführen und in den gehobensten Augenblicken in die Worte des poetischen Hausschatzes ausbrechen. Man bewundert ihre belesenen Herzen, und wenn nicht ihr Gefühl, so applaudirt man wenigstens ihr Gedächtniß . . .

Die lyrischen Hülfsmittel sind also zurechtgelegt und nun werden die weißen Bogen geglättet, um ein Drama zu schreiben, das diesmal unbedingt aus der aristokratischen Gesellschaft genommen werden muß. Persönliche Berührungen mit diesen Kreisen ließen es dem Autor reizvoll erscheinen, das Echo ihres Umgangstons in sauber gefeilten Bühnengesprächen

wiederzugeben und erlesene Vertreter aus ihrer Mitte in einem elegant möblirten Schauspiel zu vereinigen. Also ein Aristokratenstück! Aber woher den Konflikt nehmen, der die handelnden Personen in dramatisch gegenüberstehende Parteien theilt? . . . Und hier sehen wir den Autor rathlos an der Feder kauen und auf seiner krausgezogenen Stirn malt sich das Bild der Verlegenheit . . . Er hat einen unfruchtbaren Augenblick! . . . Seine Erfindungsgabe, die ohnehin nicht in besonders üppigen Strahlen emporsprudelt, ist heute noch unergiebiger als je . . . Und so fällt ihm thatsächlich nichts Neueres ein, als das ehrwürdige Thema der Mesalliance . . . Und warum nicht? In einem Aristokratenstück darf am Ende auch der Grundgedanke seine zweiunddreißig Ahnen haben . . .

Freilich, mit der einfachen Mesalliance darf sich der Autor nicht begnügen. Die Tochter des Bürgers, die an das zugeschlagene Portal des Ahnenschlosses mit zagendem Finger pocht . . . nein, dieser Stoff ist verjährt, seitdem im Gothaischen Kalender der Katalog der Mesalliancen mehrere kompreß gedruckte Seiten füllt und seitdem jenes von Moritz Busch verrathene, derbe hippologische Gleichniß des Fürsten Bismarck in die Oeffentlichkeit gedrungen ist, das mit naturwissenschaftlicher Rücksichtslosigkeit die Erfahrungen der Gestüte für die Racenfrage verwerthet . . . Der einfache Bürger that's also nicht mehr, es mußte ein bescholtener Bürger, ein dunkler Ehrenmann sein, etwa ein Wucherer . . . und nun war der wirkliche Makel der Abstammung geschaffen: Der Widerstand der hochgeborenen Verwandten gegen die Tochter des Halsabschneiders war menschlich erklärt und der Adel des Charakters konnte zu einem fünfaktigen Eroberungszug gegen den Adel der Geburt mobil gemacht werden.

Und als der Autor den Weg für sein Drama so weit chaussirt hatte, schwoll vor seinen Fenstern plötzlich ein wüster Lärm an. Auf offenem Markt war ein wirres Gezänk über

eine Frage ausgebrochen, durch welche Deutschland wie durch eine geologische Erschütterung, durch einen plötzlichen Erdrutsch in eine andere Kulturzone gerückt wurde. Mittelalterliche Schlagworte wurden laut und abgestorbene Vorurtheile in galvanischen Zuckungen wieder lebendig. Die Gespenster des Racenhaders gingen plötzlich am lichten Tage umher und Deutsche trennten sich von Deutschen in einem blöden anthropologischen Ahnendünkel, der die Stammbaumprüfung bis zu den Söhnen Noahs ausdehnte ... Welch' fügsames Steinchen für den dramatischen Mosaikbau, mit welchem Paul Lindau soeben beschäftigt war! Welche verlockende Gelegenheit, das Werk durch den wirksamen Reiz des Actuellen, durch nachbarliche Berührungen mit den Unterhaltungen der Zeit anziehend zu gestalten und sich nebenbei noch in allerhand kühn aussehenden rhetorischen Fechterstellungen auf der Bühne zu produciren! Die Tochter des Wucherers brauchte nur die Tochter eines Juden zu sein ... und das aristokratische Vorurtheil war dann durch das wieder zeitgemäß gewordene Vorurtheil des Racendünkels potenzirt, dessen beredte und warmblütige Widerlegung das einmal gewählte Thema der Mesalliance in modernste Beleuchtung rücken konnte. So kam die verwittwete Gräfin Fregge, die mit ihren hochmüthigen Verwandten eine Besitzstreitigkeit auszufechten hat, zu ihrem alttestamentlichen Vornamen und das Stück zu der bezeichnenden Etiquette „Gräfin Leah", in welcher Adel und Judenthum zu einem verständlichen Zweiklang zusammenrinnnen.

Aber damit war zugleich ein bindendes Versprechen gegeben: das Versprechen, über die vielbewegte Streitfrage ein muthiges, offenherziges Wort zu sagen und für die Bemerkungen, die jedem Zuhörer bei dem Erwähnen dieser Angelegenheit schwer auf der Zunge liegen, einen lichtvollen und alplösenden Ausdruck zu finden. Und dieses Versprechen wurde nun im Laufe der Arbeit verzweifelt

unbequem. Denn als schon eine Anzahl von den weißen Blättern, die wir den Autor haben sorglich glätten sehen, mit schwarzen Zeilen bedeckt waren, hatte die leidige Discussion eine andere Gestalt angenommen. Ursprünglich mußte wohl Jedermann glauben, daß unter Denkenden keine Meinungsverschiedenheit darüber obwalten könnte. Inzwischen war die Frage jedoch von frevlerischen Lippen immer eifriger angeblasen worden und wurde mit soviel heterogenen Fragen listig verquickt, daß am Ende wirklich in die Mitte des Volkes ein geil aufschießender Samen der Zwietracht gestreut war. Und nun schien es unserm vorsichtigen Autor höchstens noch thunlich, mit der delikaten Streitfrage des Tages liebäugelnde Blicke zu tauschen. Wohlgemerkt: Nur Blicke! Gefallsüchtige Blicke aus vorsichtiger Ferne, aber nicht etwa einen unzweideutigen männlichen Händedruck, nicht etwa eine gesinnungsvolle entschlossene Umarmung. Das wäre gefahrvoll gewesen, hätte den Erfolg des Stückes vielleicht zu einer Frage der Parteistärke gemacht, hätte dem Schauspiel den Weg auf Hofbühnen versperrt, und das Alles lag nicht in der Absicht Paul Lindaus, der lieber ein Nutznießer der Weltklugheit ist, als ein Nothleidender des Wahrheitsdranges. Er vergaß darum auch bei der Abfassung seiner „Leah" nicht, daß der beste Theil der Tapferkeit die Vorsicht ist, und so hat er sich nur deshalb die Miene gegeben, mit verwegenem Finger an eine flammende Tagesfrage zu rühren, weil er sich für den entscheidenden Augenblick eine gelenkig ausweichende Antwort, einen Rückzug hinter humanitäre Selbstverständlichkeiten bereit gehalten hatte. Seine „Gräfin Leah" wurde auf diese Weise ein höfliches Schauspiel mit biegsamem Rückgrat, das bald nach rechts und bald nach links eine diplomatische Verbeugung macht. Es wurde, um es mit einem kurzen Wort zu bezeichnen, das Schauspiel der kühnen Fragen und — der zahmen Antworten . . .

Betrachten wir zuerst die Fragen.

Sie sind mit Geschicklichkeit in einem klaren und präcisen Rechtsstreit zugespitzt. Der Gräfin Leah Fregge wird von den Geschwistern ihres verstorbenen Gatten das Erbrecht auf einen gewissen Güterkomplex streitig gemacht, weil in einem Paragraphen des Fideikommisses der Besitz dieser Güter von der „Würdigkeit“ des Erblassers abhängig gemacht wird. Und daß der verstorbene Graf Fregge durch seine Vermählung mit Leah diese Würdigkeit eingebüßt hat, dafür haben die prozessirenden Gegner der Gräfin zwei Thatsachen anzuführen: Leah ist die Tochter eines Juden und Leah ist die Tochter eines Wucherers. Das Gericht wird zur Entscheidung darüber angerufen, ob aus den angeführten Gründen die Vermählung mit ihr eine unwürdige Handlung war oder nicht, und so ist die trockene Besitzfrage, deren Darlegung übrigens oft eine große Geduld beansprucht zu einer allgemeinen Menschlichkeits- und Kulturfrage erweitert. Ja, diese Kulturfrage ist sogar ganz abstrakt gestellt und mit keinem materiellen Interesse zusammengelöthet. Von der Entscheidung des Richters hängt kein Menschenschicksal ab, das für sich selbst unsere Theilnahme in Athem zu halten vermöchte. Wir brauchen uns weder für die eine noch für die andere Partei zu ängstigen, wenn der Wahrspruch ihr nicht günstig ist. Keine dramatische Schicksalsfrage wird dadurch berührt und in dem Civilproceß ist thatsächlich nur der Gedankenproceß versinnbildlicht. Leider krankt er von Anbeginn an seiner überflüssigen Complication. Denn sollte die Intoleranz, die an der Tochter den Vater strafen will, widerlegt werden — warum mußte der Wucherer ein Jude sein? Sollte aber der Racenhaß auf der Bühne ad absurdum geführt werden — warum mußte der Jude ein Wucherer sein? Das eine Motiv stört das andere an seiner inneren Entfaltung und der Konflikt leidet gleichsam an doppelten Gliedern.

Man muß beide Fragen gesondert erwägen, um zu finden, was das Schauspiel zu ihrer Lösung herbeigebracht hat.

Also erstens die Tochter des Juden! Hier sah sich Lindau jener anachronistischen Tagesfrage gegenüber, auf die er das ganze Schauspiel zugespitzt hatte. Er deutet in den ersten Acten beständig mit der Rappierspitze darauf hin, und der Advokat der Gräfin giebt sich mehr als einmal die anspruchsvolle Miene eines Ritters der Menschlichkeit, legt auch mehr als einmal mit klirrendem Geräusch die Hand an den Degenknopf. Aber was ist schließlich das Ergebniß? ... Er zieht den Degen aus der Scheide, — besieht die Klinge und die Schneide ... und steckt ihn ruhig wieder ein! In seiner großen Gerichtsrede bietet er statt der erwarteten muthvollen Wahrheitsworte nur rücksichtsvolle Selbstverständlichkeiten und kleinmüthige Gemeinplätze, und an seiner doppelzüngigen Compromißsprache kann Niemand eine herzhafte Freude finden. Er macht in seinem Plaidoyer zunächst einige höfliche Verbeugungen vor den Gefangenen des Vorurtheils. In ihrer Bewegung spreche sich die „begreifliche Gegnerschaft" der einstmals begünstigten Klassen gegen neuerstandene Nebenbuhler aus, die mit ihrer jungen Gleichberechtigung unbequem werden, und eine solche Gegnerschaft sei „menschlich erklärlich." Aber — und nun strengt der Advokat seine Stimme zum höchsten Pathos an ... vor den Schranken des Gerichts habe nur das Gesetz zu entscheiden, dessen Grundlage die Gleichheit Aller ist, und „hier sei in gewissem Sinne Nathans Fabel von den drei Ringen zur Wahrheit geworden". Unmöglich kann die streitige Frage oberflächlicher formulirt werden. Denn wer hat die Gleichheit der Religionen vor dem Richter angetastet? Selbst der Häupling der Partei hat in seinen verwegensten Stunden noch kein Spezialandrecht für Semiten gefordert. Paul Lindau rennt hier offene Thüren ein und begeht eine selbstmörderische Unvorsichtigkeit,

wenn er uns in einem seiner vielen Citate an Lessings „Nathan" erinnert, wenn er also sein muthlos tastendes Plaidoyer neben das unsterbliche Evangelium der Menschenliebe legt. Dort regt uns jedes Wort im Innersten auf, dem großherzigen Vertheidiger der Wahrheit in überströmender Dankbarkeit die Hand zu drücken, während wir hier nur den behutsamen theatralischen Weltmann anstaunen, der sich unter den unbequemsten dialektischen Krümmungen an allem Aengstlichen vorbeiwindet. Lessings „Nathan" ist das taghellste Werk der deutschen Litteratur — sein Zwielichtsdrama sollte Lindau nicht dagegenhalten. Denn Lessings „Nathan" überliefert uns lebendige Gedanken von unsterblicher Dauer, während Lindau nirgend über die schauspielerische Pose des Gedankens, über die elegant einstudirte Fechterstellung hinaus kommt . . .

Indessen genügen ja wenige Regiestriche, um das überflüssige Judenthum der Gräfin zu beseitigen und es bleibt dann immer noch die interessante Ehrenrettung der Tochter des Wucherers übrig. Hier tritt uns das Schauspiel seelisch näher. Hier schlägt es wärmere Töne an und führt den Kampf des Edelsinns gegen das Vorurtheil mit sympathischer Beredtsamkeit zu Ende. Allerdings wird auch hier kein Versuch einer tieferen Begründung der Gegensätze gemacht. In dem Ahnenstolz der Aristokratie, der oft gedankenlos bespöttelt wird, liegt vielleicht eine unbewußte Erkenntniß von dem naturwissenschaftlichen Zusammenhang der Generationen, welche mit einem Witzwort nicht zu beseitigen ist, während der demokratische Freisinn unserer Tage jeden Menschen gleichsam als durch Selbstzeugung geschaffen, als das Kind seiner Thaten und den Nachkommen seiner Verdienste betrachten will, ohne nach weiteren Vorfahren zu fragen. Zu diesem Widerstreit der Anschauungen hat Paul Lindau den Konflikt nicht vertieft und uns nirgend eine solche Gedankenfernsicht eröffnet, aber dafür hat er die mensch-

lich näheren Motive gut verwerthet und sich durch eine bequeme Vertheilung von Licht und Schatten die spätere Lösung leicht gemacht: Auf die Gegner Leahs fällt aller Schatten, auf sie selbst alles Licht und da ist es nun Zeit, die Salontoilette der Gräfin abzustreifen und sie im Negligé zu betrachten.

Auf der Bühne ist die Gräfin Leah ein wahrer Monolith von Edelmuth. Sie kann entgegen dem Terenzischen Wort von sich sagen, daß alles Menschliche ihr fremd ist. Die Güte und Tadellosigkeit umschließt sie wie ein Gewand, das keine Falten schlägt. Unberührt von allen Lockungen der Daseinsfreude, lebt sie ausschließlich dem Andenken ihres Gemahls. „Lebten wir in Indien und wäre Graf Fregge ein Rajah gewesen — ohne mit den Wimpern zu zucken, hätte sie den Scheiterhaufen bestiegen." Kurz, kein leisester Hauch eines selbstischen Begehrens trübt dies Musterbild der Wittwentrauer. Kein Muttermal der Menschlichkeit ist an dieser Gestalt zurückgeblieben. Und nicht minder vollkommen ist Heinz von Deckers, der so unermüdlich ihre Rechte vertritt. Nur auf die lautersten Motive stoßen wir, wenn wir nach dem Grund seines opfervollen Eifers fragen. Fernab von ihm liegt vor Allem die Regung, sich durch seine Beredtsamkeit Leah's Hand zu erobern und in der vertheidigten Gräfin die begehrenswerthe Frau zu gewinnen. Nicht das schöne Weib sieht er in Leah, sondern nur die Wittwe eines heimgegangenen Freundes, die mit Unrecht Verfolgte, deren Schutz ihm durch die ritterliche Auffassung seines Berufes an's Herz gelegt wird. Und mit Recht kann die Gräfin im zweiten Akt ausrufen: „Sofern sich die Welt dafür interessirt, kann sie hier einmal dem unwahrscheinlichen Schauspiel einer selbstlosen Freundschaft, die nichts begehrt, beiwohnen . . ." Die neugierige Frage, woher unsere Autoren für so edelmüthige und makellose Wesen die Modelle nehmen, liegt nahe. Aber das Wunderlichste bleibt, daß der skeptische Lindau selbst ursprünglich an diese unwahrscheinliche

Vollkommenheit seiner Hauptgestalten gar nicht geglaubt, daß er ihnen daher einen kleinen naturalistischen Flecken angepinselt hatte, der ihre Erdenherkunft verrathen und sie unserer Verehrung um eine Strecke entrückt, aber unserm Verständniß um ebensoviel näher gebracht hätte!

Die Gräfin Leah ist nämlich in ihrer ersten Gestalt durchaus nicht so unlösbar in dem Gedächtniß des todten Gatten eingefangen. Durch die Florschleier der Wittwentrauer haben Liebe und Sehnsucht ihre Sonnenblicke gesandt und aus vielerlei verstohlenen Andeutungen klingt es hervor, daß Heinz von Deckers der schönen Wittwe durchaus nicht ganz gleichgültig geblieben ist, daß sich da schon feine Fäden der Neigung unmerklich angesponnen hatten. Und Heinz hat ebenfalls seine indiscreten Augenblicke, in welchen er die Bemerkung macht, daß seine verfolgte Clientin nebenher noch — eine verführerische Frau ist .... Und in einem dieser Augenblicke flüstert er der Gräfin, die er dabei mit einem eigenthümlichen Blicke ansieht, deren Hand er lange in der seinen hält, flüstert er der Gräfin vertraulich zu: „Sie sind wirklich wunderschön, Gräfin! Ist es ein Verbrechen, daß ich das bemerke?“ ... Und wie nimmt Leah diese beredte Vertraulichkeit auf? ... Zuerst freilich in hellem Zorne: „Deckers! wie Schade! Ich dachte, Sie wären anders als die Anderen!“ ... Und der betroffene Advocat muß seine ganze wohlgeschulte Beredtsamkeit zusammenraffen, um über das unerwartete Intermezzo hinwegzukommen: „Es war nichts Teuflisches, es war etwas ganz Menschliches! ... Seien Sie doch nicht consequenter, als die Natur selbst, die sich auch ab und zu eine Unbegreiflichkeit zu Schulden kommen läßt und aus der Rolle fällt. Nennen Sie die Regung, die eben aus mir herausgefahren und Ursache Ihrer tiefen Verstimmung ist, meinetwegen .... einen Abstecher von dem starren Sparta nach dem lustigen Athen und lachen Sie mit mir darüber! Zur Neckerei ist die

Sache angethan und nicht zur Entrüstung!" Aber wie klingt das Echo, mit welchem Leah diese Empfindungen beantwortet? Wehmüthig flüstert sie vor sich hin: „Ein muthwilliger Scherz, eine übermüthige Laune! Nichts Anderes!... Das Einzige, das ihn hätte entschuldigen können, führt er **nicht** an!... Er ist wenigstens ehrlich!.." Das ist nicht makellos und nicht bewundernswerth, aber noch einmal so menschlich und noch einmal so weiblich als Vieles, was in der gegenwärtigen „Gräfin Leah" zu Gehör kommt!

In einem folgenden Akt wiederholte sich das oben geschilderte Gespräch in ähnlicher Form. Die Gräfin erbittet für jene sonderbare Anwandlung eine „etwas weniger burschikose, etwas weniger frivole Erklärung"... Offenbar in der Hoffnung, jetzt vielleicht das ersehnte befreiende Wort zu hören... Aber Deckers antwortet mit einer langen und weisen Rede über die „mania transitoria," jenen Zustand, den die Pathologen in Augenblicken finden, in welchen wir etwas thun, was mit den Grundsätzen eines ganzen Lebens in schroffem Widerspruch steht: „Nun, als ich Ihnen heute Nachmittag gegenüberstand, ist es so über mich gekommen... Ich habe nur ein schönes, Verlangen erweckendes Weib vor mir erblickt, das ich in jenem Augenblick vielleicht auch geliebt habe... Ich habe Alles vergessen können, was mir diese Liebe zur Unmöglichkeit macht... Sie haben mich würdevoll aus dem Taumel geweckt... Und ich habe mich geschämt, Gräfin!... Genügt Ihnen das?" Und Leah antwortet kalt: „Vollkommen! Sie sprechen ja so überzeugend!" Für sich fügt sie aber hinzu: „Ich wußte es ja!".. Und als Deckers sie im letzten Akt um die Hand von Comtesse Paula bittet, und er hier noch einmal auf jene Regung zurückkommt und mit voller Offenheit bekennt: „Es war die Verehrung für Sie, die auf einen Abweg gerathen war; ich habe Sie ja immer nur verehrt! Geliebt — das kann ich jetzt, da ich Paula liebe, mit allen Eiden bekräftigen — geliebt habe

ich Sie nie!" ... da erwidert Leah, die inzwischen selbst überwunden hat, mit entsagungsvollem Humor: „Sie beruhigen mich unendlich! Aber nehmen Sie doch einen guten Rath von mir an: Wenn Sie durchaus einer Frau etwas schwören müssen, so schwören Sie nie wieder, daß Sie sie nicht lieben! Manche würde Ihnen das recht übel nehmen. Ich nicht, Deckers! Aufrichtigkeit gegen Aufrichtigkeit: Mir ist es ähnlich ergangen, aber das ist ja jetzt ganz gleichgiltig." ...

Alle diese nicht unglücklichen naturalistischen Züge hat Lindau nachträglich wieder herausgetilgt und als reumüthiger Sünder den Canossagang zur heiligen Schablone angetreten ... Gutes und Böses kreuzt sich im Menschenherzen wie Spinnwebfäden. Aber das Theaterpublikum verlangt nun einmal von Demjenigen, der die Etiquette „Edelmuth" trägt, ausschließlich Edelmuth, und von der Person, die vom Intriguanten dargestellt wird, ausschließlich Bosheit. In fein beobachteten Abweichungen von dieser Tradition findet es sich nicht immer leicht zurecht, und so hat sich denn auch Lindau nachträglich auf Kosten der Ehrlichkeit zu einem Zugeständniß an das Theater-Herkommen entschlossen. Das Zureden der Schauspieler, denen die Charaktere gewöhnlich gar nicht edelmüthig genug sein können, mag mitgewirkt haben: denn unsere Künstler sichern sich gern den Beifall für den guten Menschen, da sie des Beifalles für den guten Schauspieler nicht immer gewiß sind. Und so hob denn Lindau wieder seine Leah und seinen Deckers auf ihre theatralischen Postamente! Durch kleine Rücksichten ließ er sich zum Renegaten der Lebenswahrheit machen — und da das Liebesmotiv in Allem nicht tief genug gebaut war, als daß er's nicht mit erstaunlich wenigen Griffen hätte herausheben können, so war es ihm ein Leichtes, die säuerlich nachschmeckenden Aufrichtigkeiten, die er zuerst gewagt hatte, durch zuckersüße Erdichtungen zu ersetzen. ... Die blut-

belebte Frau wurde in eine Statue des Edelsinns zurückverwandelt. . . .

Mir erscheinen diese schriftstellerischen Negligégeheimnisse Paul Lindaus für seine ganze Art tief bezeichnend. Ihm ist es ein Leichtes, aus dem Herzen seines Werkes eine ganze Arterie herauszuschneiden, wenn ein kleiner Bühnenvortheil daraus erwächst — und nirgend tritt uns so deutlich, wie in der „Gräfin Leah" der Verfasser als ein gelenkiger schriftstellerischer Diplomat entgegen, der die Empfindungen nach Theaterbedürfnissen zuschneidet und die Gedanken in ein so unklares Dämmerlicht rückt, daß alle Linien wie im Nebel verschwimmen.

Hugo Bürger.

Ich sah einst in einem Kaffeehause einem interessanten Kartenspiele zu. Die beiden Gegner saßen sich mit äußerst ernsthaften Gesichtern gegenüber, mit krausgezogener grüblerischer Stirn, von der die Schweißperlen nur so herabtropften, und ein großer Kreis von Zuschauern hatte sich um sie versammelt, um den Wettkampf der List zu beobachten, der mit so feierlichem Eifer ausgefochten, mit so unendlicher Sorgfalt geführt wurde. Hier mußte etwas Großes auf dem Spiele stehen und die Wendung der Karten über einen hohen Preis entscheiden. Da endlich ist die Partie zu Ende. Einer der Zuschauer faßt sich ein Herz und fragt den Gewinner:

„Sie verzeihen — um welchen Einsatz ging es?"

Und während der Gefragte sich noch die heißen Tropfen von der Stirn trocknet, antwortet er, erleichtert aufathmend:

„Um eine Tasse Kaffee! . . ."

Aergerlich kehrte ich auf meinen Platz zurück. Um eine Tasse Kaffee hätte ich wahrlich nicht in so warmen Erregungen, mit so angehaltenem Athem dem Glückswechsel des Spiels zu folgen brauchen! . . . Ich hatte mich durch die ernsten Gesichter der Spielenden auf's Lächerlichste täuschen lassen . . .

Genau so ist es mir bis jetzt in fast sämmtlichen Stücken von Hugo Bürger gegangen. Der Verfasser weiß seine Karten gewandt zu mischen und nach allen Regeln der Kunst auszuspielen. Er weiß seine Zuschauer durch manche geistreichen Kriegslisten des scenischen Kartenspiels zu fesseln und gleichzeitig erregt er durch seine wichtigen Mienen, seinen schweren Athem, seine sorgenumwölkte Stirn den steten Eindruck, daß es sich da um eine bedeutungsschwere Entscheidung handelt, um einen verhängnißvollen Kampf auf Leben und Tod. Da kommt der letzte Akt. Die Karten werden auf den Tisch gelegt. Der Einsatz wird gezahlt . . . und mit verdrießlichem Erstaunen bemerken wir jetzt, um eine wie kleine Münze, um eine wie lächerliche Winzigkeit das anspruchsvolle Spiel sich gedreht hat. Wir können es uns nicht verhehlen, daß wir dem Autor gründlich „aufgesessen" sind. Aus seinen Komödienfäden hat der Schelm ein Narrenseil gedreht, an welchem er die Zuschauer durch den Theater-Abend gängelt, — und das Alles „um eine Tasse Kaffee!" . . .

Ein Exempel!

Wir sehen das Lustspiel „Auf der Brautfahrt". Ein schwüles Geheimniß breitet sich drei Acte lang um die Gestalt der Heldin des Stückes, um die junge Marie Delmont, die ihrer Mutter und ihrem Bruder auf eine räthselhafte Weise die Geldmittel zu einem verschwenderischen Leben bietet. Man sieht die Familie in Modebädern und auf Reisen, man beobachtet ihre vornehmen Lebensgewohnheiten und doch weiß man, daß die Mutter ihr Vermögen an der Börse verloren, daß der Sohn das seinige am Spieltisch vergeudet und daß nur die Tochter ihre ererbten fünfundzwanzigtausend Thaler zusammengehalten hat. Aber man berechnet sich, daß die fünf Procent Zinsen dieses Vermögens nicht entfernt ausreichen, um die kostspieligen Bedürfnisse der Delmonts zu decken, und so gefällt man sich denn in allerhand kompro-

mittirenden Folgerungen. Denn merkwürdiger Weise sind diese intimen Geldverhältnisse aller Welt bekannt. Die Steuerzettel werden von den auftretenden Personen sichtbar getragen und die maßgebenden Geldschränke bohrt der Verfasser vor unseren Augen an, um uns in ihre geheimsten Fächer hineinblicken zu lassen. Nur Marie Delmonts Einkünfte bleiben von einem tiefen mystischen Dunkel umgeben.

Das Unglück will, daß man von einer geheimen Zusammenkunft erfährt, die sie am Genfer See in einer romantischen Mondscheinnacht mit einem jungen Mann gehabt hat, — daß sie von eben diesem jungen Mann Geldbriefe empfängt . . . und das genügt, um die peinlichsten Verdächtigungen emporbrodeln zu lassen, ohne daß Marie Delmont mehr als eine unbestimmte Ahnung davon hat. Da wird sie durch eine Spielschuld ihres Bruders im letzten Act endlich genöthigt, das Mysterium ihrer Einkünfte zu lüften. Unter Thränen thut sie's, in trauerumflorten Worten. Und nun erfahren wir's . . . O außerordentliche Enthüllung! . . . Statt der fünf Prozent, die wir vermutheten, bekommt sie — fünfzehn Prozent Zinsen für ihr Vermögen, denn sie hat es aus kindlichem Opfermuth heimlich in eine Leibrente für die Lebenszeit ihrer betagten Mutter verwandelt und der junge Mann, mit welchem sie in jener Mondscheinnacht am Genfer See zusammentraf, war nur ein Abgesandter — der Pariser Rentenversicherung . . .

Ich gestehe, daß mir diese Aufklärung im letzten Akt von der Bühne entgegenflog wie eine Ohrfeige. Also wegen dieser dürren Finanzpointe alle die vorausgegangenen Hyperbeln des Ernstes und der Schwermuth! um dieser kapitalistischen Nutzanwendung Willen das romantische Aufgebot von Mondstrahlen und Sternenlicht, Seufzern und Thränen, Visionen und Träumen! Ein nüchternes Geldgeschäft ist sicherlich noch nie mit so zarten Gefühlsschleiern umwoben worden. Es braucht

nur einmal der Mond zu scheinen und Marie Delmont seufzt zum Fenster hinaus: „Ganz so wie in jener Nacht am Genfer See . . .“ und so fort! Ja, was kann ihr denn jene Nacht bedeuten? Sie hat damals ein Kapital in eine Rente verwandelt. Kann ihr das eine Veranlassung zu poetisch geputzten Reden geben, in welchen sie alle Stammbuchblätter ihrer Pensionsjahre ausplündert? Das verjährte Thema von dem unbegründeten Verdacht, der auf einer edlen Seele ruht, ist niemals trockener erledigt worden. Da wird ein furchtbarer Feuerheerd eingeheizt, Scheit wird auf Scheit gelegt und wenn die Flammen gefährlich emporprasseln, so wird auf der gewaltigen Gluth . . . eine Omelette gebacken. Tant de bruit pour une omelette! Das heißt mit den Zuschauern nicht redlich verfahren. Wenn man sie drei Akte lang vor einem Geheimniß antichambriren läßt, so muß man ihnen schließlich in der geöffneten Thür etwas Bedeutungsvolleres zu zeigen haben — oder man will sie mit einem Vexirlustspiel narren.

Dieser starke Fehlgriff im Grundton, dieses prätentiöse Mißverhältniß zwischen gewichtigen Worten und einem dürftigen Inhalt läßt sich fast in sämmtlichen bisherigen Bühnenarbeiten Hugo Bürger's nachweisen. Da erzählt uns im „Frauen-Advokat“ der Titelheld, daß er in der Gesellschaft gemieden wird, „wie ein Tätowirter,“ gleich als wenn ein unauslöschlicher Makel an ihm haftete. Endlich kommt die Stunde der Enthüllung. Feierlich werden alle Kerzen des Salons angezündet. Wir hören eine Einleitung voll bedeutender Worte, die so schwer athmen, als wenn sie den wuchtigsten poetischen Inhalt trügen. Und endlich erfahren wir als Summe der großen Rechnung, daß der Tätowirte einst ein junges Mädchen, das einem adligen Verführer zum Opfer gefallen war, mit der Freiheit des Junggesellen in seinem Hause beherbergt hat. Dies die ganze Ursache seiner gesellschaftlichen Vereinsamung, das der ganze Kern der pathetisch aufgeblasenen

Wort-Hülsen! Noch leerer erweist sich das Schauspiel „Gabriele", ein Drama des Mißtrauens, das in einem krausen Nacheinander von Mißverständnissen durch vier Akte geführt wird. Wir sehen die Personen des Stückes sich unaufhörlich mit einem Geheimniß herumplagen, das für uns längst kein Geheimniß mehr ist und das schließlich nicht einmal auf überraschende Weise enthüllt wird, sondern einfach dadurch, daß die Betheiligten im letzten Akt auf den verspäteten Einfall kommen, endlich ihren Verstand zu befragen und sich nun durch allerhand rückwärtsblickende Kombinationen die Ereignisse auszurechnen, die uns schon seit drei Stunden bekannt sind. Ueberall werden kleine Sorgen zu großen Konflikten aufgestelzt und es entsteht der Eindruck einer dramatischen Wichtigthuerei, die zum Widerspruch aufregt ...

Weitaus liebenswürdiger und gewinnender entfaltet sich das Talent von Hugo Bürger in den Stücken, wo er darauf verzichtet, sich auf den Zehenspitzen bis zum Längenmaß eines Dichters emporzurecken und sich damit begnügt, einfach lustig und unterhaltend zu sein. Hier erfreut er Jeden durch den geschmackvollen Plauderton seines zierlich gefeilten Dialogs; hier ist es ihm in manchen Scenen geglückt, die Schlagkraft eines wirksamen Schwankes mit der ästhetischen Liebenswürdigkeit eines guten Lustspiels zu paaren, und zumal in der „Frau ohne Geist" ist ihm ein glücklicher Griff gelungen. Da werden wir mit angenehmen Menschen bekannt, deren Reden von einer erfrischenden Munterkeit und Laune belebt sind. Wir verweilen gern in ihrem Kreis und nehmen an ihrem Schicksal Interesse bis an's Ende, zumal sie auch manches wärmere Wort aussprechen. Die Männer gehören zum Theil zwar dem Schriftstellerstande an, den wir sonst auf der Bühne ungern sich selbst bespiegeln sehen. Aber zum Glück sind es nur Sonntagsschriftsteller, die wir nicht bei ihrer Arbeit zu belauschen brauchen. Sie haben nicht mehr

Tintenflecke an den Fingern, als zur Charakteristik unbedingt nöthig ist und lassen uns nicht zu viel Druckerschwärzengeruch entgegenwehen. Kurz, diese Personengruppen gefallen uns, wir fühlen uns in ihrer Mitte behaglich und lernen besonders in der Titelheldin des Stückes — der „Frau ohne Geist", die ihrem ungebildeten Vater zu Liebe ihre eigene Bildung unter eine Tarnkappe steckt — eine eigenartig fesselnde Mädchengestalt kennen.

Aber auch in den besten Arbeiten von Hugo Bürger zeigt sich ein Fehler, der zugleich ein Fehler fast der gesammten modernen Lustspiellitteratur in Deutschland ist: Die Zerstückelung der Composition. Diese „Frau ohne Geist" ist eigentlich kein vieraktiges Lustspiel, sondern eine Zusammenfassung von vier einaktigen Lustspielen. Die Composition bewegt sich nicht nach dem dramatischen Grundgesetz in einer Kreislinie, die in sich selbst den nothwendigen Abschluß findet, sondern ähnelt mehr einem gerad hinlaufenden Faden, an den von Akt zu Akt immer ein neues Ende geschickt angeknotet wird und an den man sich noch ein fünftes, sechstes und siebentes Stückchen geheftet denken könnte, wenn es nur die Länge des Theaterabends gestattete. Jeder Akt hat seine eigene Exposition und seine eigene Katastrophe, und diese moderne Erscheinung des Mosaiklustspiels entsteht vor Allem daraus, daß es den Verfassern mehr darauf ankommt, ein den Abend füllendes Stück zu schreiben, als uns in diesem Stück eine sachliche Mittheilung zu machen, einen klaren Gedanken vorzutragen.

Schopenhauer macht in seinen Aphorismen über Schriftstellerei und Stil gelegentlich eine Bemerkung, die von vernichtender Selbstverständlichkeit ist. Er bezeichnet es nämlich als die erste, ja schon für sich allein beinahe ausreichende Regel des guten Stils, daß man etwas zu sagen habe ... „O damit kommt man schon weit", fügt der weise Philosoph hinzu ...

Und das allgemeine Wort gilt ganz besonders von dem guten dramatischen Stil. Wenn unsere Bühnenschriftsteller nur etwas zu sagen, uns nur etwas Substantielles mitzutheilen hätten, so würden sie auch ganz von selbst dazu gelangen, ihre Stücke in lichtvollem Aufbau zu gestalten und in übersichtlichem Stil emporzuführen; sie würden nicht in beständiger Unruhe und Plauderhaftigkeit von der Sache abspringen, wenn es ihnen ehrlich um eine Sache zu thun wäre. Aber das ist der Nothstand: Man kann nicht beim Thema bleiben, wenn man kein Thema hat. Man kann sich den Gesetzen des dramatischen Stils, an die auch der lockerste Schwank gebunden ist, nicht unterwerfen, wenn man auf dem Theater keine planvolle Fabel entwickeln, sondern nur eine Menge von zusammengetragenen kleinen Wirkungen vor das Publikum bringen will. In diesem Fall tritt an die Stelle einer sachlichen Mittheilung ein flockiges Geplauder, das von Episode zu Episode schweift, das Einzelheit an Einzelheit kittet und alle fünf Minuten den Gegenstand der theatralischen Tagesordnung wechselt. Es entsteht statt eines runden Ganzen nur ein zerfahrenes unbehagliches Vielerlei. Es entstehen die modernen Bröckelkomödien, die beim ersten kritischen Fingertippen zerkrümeln — und aus dem dramatischen Schriftsteller wird ein dramatischer Anekdoten-Erzähler.

Hugo Bürger ist in diesen Compositions-Fehler selbst da verfallen, wo ihn eine glückliche Wahl des Stoffes hätte anreizen müssen, recht gesammelt und energisch bei seinem Thema zu bleiben. Das ist z. B. im „Jourfix" der Fall. Es war ein guter Gedanke, Pailleron's Lustspiel „Die Welt in der man sich langweilt" aus der deutschen Gesellschaft heraus nachzubilden. „Die Welt in der man sich langweilt", ist die Welt der schöngeistigen Routs, der ästhetischen Cirkel, in welchen man kniehoch in Geist watet und in jedem Worte druckfähig ist. Es sind die Salons, in welchen stets „irgend etwas Gesund-

heitschädliches" vorgelesen wird und in welchen man den Mund nur zu zwei Dingen öffnet: Entweder um selbst eine bedeutende Bemerkung zu machen oder um über die bedeutenden Bemerkungen der Anderen — zu gähnen. Es ist jene literarisch lackirte Gesellschaft, wo Jedermann verpflichtet ist, Weltanschauung zu reden und wo zum Dessert mit Citaten belegter Tiefsinn herumgereicht wird. Von Mund zu Mund fliegen nicht leichtsinnige Scherzworte, sondern Aphorismen und Maximen, und Jedermann hat gleichsam eine innere Schminke, die mit ihren verlogenen Farben an dem kleinsten Plauderwort abfärbt. Es ist mit einem Worte die Welt der gezierten Geistreichelei und der selbstquälerischen Bildung, in die Pailleron sein befreiendes Lachen hineintönen läßt, und es war eine richtige Beobachtung Hugo Bürgers, daß in den jours fixes, wie sie sich in deutschen Großstädten ausgebildet haben, diese Welt ihr Ebenbild findet.

Anderthalb Akte lang hat es auch den Anschein, als wenn der Verfasser ernsthaft bei diesem Thema bleiben wollte. Gegen die Abgeschmacktheiten in unserem geselligen Verkehr richtet er wohlgezielte satirische Pfeile. Er zeigt die Thorheit der Berliner Modedame, die in ihren Salons gern Berühmtheiten als lebendige Zimmerverzierungen ausstellt und immer nach irgend einem Star sucht, mit welchem sie vor ihren Gästen prunken kann. In einem übermüthigen Intermezzo werden die Dilettanten verspottet, die selbst ein Rezept gegen Magenübel mit Ehrfurcht vertragen, wenn man es ihnen für eine lateinische Hymne ausgiebt. Kurz, in einem bunten Gesellschaftsbild werden von dem Verfasser manche glücklich erfaßten Züge auf die Bühne gebracht. Aber schon in der Mitte des zweiten Aktes läßt Bürger das so ausbeutungsfähige Thema auf den Boden fallen, um es von nun an unberührt zu lassen und erst wieder in der letzten Scene jählings in einer didaktischen Gebrauchsanweisung seines Lustspiels zu erwähnen. In der

Zwischenzeit wird in kompositionslosem Nacheinander Alles ausgeschüttet, was der Verfasser in seiner dramatischen Sparbüchse gesammelt hat. Da wird bald ein artiger Requisitenscherz gemacht, bald ein umständlicher Situationsspaß zusammengerechnet. Da wird uns der bekannte Anekdoten-Ungar mit etwas veränderten Zügen als Rumäne vorgeführt. Der Autor schweift vom Hundertsten ins Tausendste und bewirthet uns auf seinem „Jourfix" schließlich nicht mit einem kompakten Gericht, sondern mit dem beliebten schwedischen Cabaret, auf welchem man acht oder zehn verschiedene Schüsselchen findet: Bald bietet er uns ein Kosthäppchen Witz, bald einen Brocken Stimmung, bald ein Stückchen Satire, bald einen Bissen Situationskomik, und wenn wir mit dem Gabelzinken in allen Schüsselchen herumgestochert haben, verlassen wir seinen Tisch hungriger, als wir gekommen sind ...

Ganz die nämlichen Compositionsgebrechen zeigt das Schauspiel „Aus der Großstadt". Auch hier wieder ist der Grundgedanke ein glücklicher, und mit accentuirter Absichtlichkeit hat ihn der Verfasser schon im Titelwort seines Schauspiels hervorgehoben. In der That, nur zu oft hat man es bedauern müssen, daß die Mehrzahl der modernen Lustspiele, Schwänke und Schauspiele in Städten unter zehntausend Einwohnern sich abspielt. Es herrscht in unserer dramatischen Litteratur eine Kleinstädterei, die den Spott herausfordert, — und manchmal wundert man sich, wenn man durch ein Zufallswort daran erinnert wird, daß die Komödien im Jahrhundert der Eisenbahnen vorgehen sollen. Im Zeitalter der Postkutschen wären sie ungleich glaubhafter. Wie anders bei den Franzosen! Da ist Paris und wieder Paris der Ort der Handlung. Die eigenthümlichen Gestaltungen des großstädtischen Familien- und Salonlebens bilden den Hintergrund der Begebenheiten, und ob wir in das Ministerhotel oder in die Arbeitermansarde, in den Salon eines Emporkömmlings oder das Boudoir einer

Weltdame geführt werden, ob der Glanz der Vornehmen oder das Elend der Enterbten geschildert wird ... immer und überall athmen wir die Luft der Millionenstadt. Es ist Zeit, daß auch auf der deutschen Schaubühne die Residenzbewohner endlich zu Worte kommen — und das ist's, was Hugo Bürger uns in seinem Titelwort zuruft.

Die Charaktere, die er aufgestellt hat, sind denn auch wirklich ächte Großstadtgeburten. Nur in den Residenzen finden wir die Schriftsteller, auf welche die schnellgewonnene Berühmtheit narkotisch wirkt und die in den Flachheiten des Gesellschaftslebens, in der schnellen Jagd durch die parfümirten Salons, in dem vielgeschäftigen Müßiggang der großen Stadt ihre menschliche und litterarische Gesundheit einbüßen. Nur hier finden wir die eitlen Gönner, die sich in dem Glanz der Talente sonnen, welche sie entdeckt haben, und welche sie dann, wie Mephisto den Faust, durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutendheit mit sich schleppen. Nur hier finden wir die gelangweilten jungen Wittwen, die in einer beständigen Unruhe von Laune zu Laune hasten und in der bunten Nichtigkeit ihres Daseins nach einem gesunden Lebensinhalt verschmachten. Aber hier finden wir auch die strebenden Künstler, die auf dem vorurtheilslosen offenen Markt der Residenz für ihre Fähigkeiten schnell die verdiente Anerkennung erringen. Nur hier wird durch zufällige Nachbarschaften oft genug ein Nebeneinander der verschiedenen Stände geschaffen, wie es für die Buntheit des dramatischen Lebensbildes förderlich ist — und Hugo Bürger hat in dem seltsam verflochtenen Roman, der nach allerlei Biegungen und Krümmen Ruth von Loveland und den Grafen Arenburg zusammengeführt, diese Vortheile eines aus dem Großstadtleben gegriffenen Stoffes geschickt verwendet.

Aber auch diesmal wieder hat er es nicht bei der einen Fabel bewenden lassen, auch diesmal wieder seinen alten Fehler begangen, in der Handlung zu krause und vielsträhnige Fäden

zu spinnen und statt eines centralen Interesses, statt einer Handlung im Singular uns eine Vielheit von Handlungen zu bieten, die in sein Schauspiel eine verwirrende Unruhe bringen. Hugo Bürger packt seine Stücke immer stofflich viel zu voll. Neben den einen Roman stellt er einen zweiten und neben den zweiten einen dritten und da jeder angelegt und vorbereitet sein will, so entstehen Expositionsakte, die in ein kaum übersehbares Scenengewirr auseinander fasern. Wollte man die dramatische Anlage eines Bürger'schen Schauspiels kartographisch darstellen, so entstünde ein krauses Liniennetz wie auf einem Eisenbahnfahrplan und bald wird es nöthig sein, eine Art Fremdenführer durch die Novitäten von Hugo Bürger auszugeben, wie bei den Shakespeare'schen Historien die Stammbäume der englischen Könige auf die Theaterzettel gedruckt wurden ....

Es ist sehr zu bedauern, daß dem Verfasser bis jetzt die schöpferische Treue versagt gewesen ist, sich einem einzigen Stoffe liebevoll zu vermählen und ihm alle Reize abzugewinnen, die er in sich birgt; es ist Schade, daß Hugo Bürger statt dessen in seinen Schauspielen immer eine Art von schriftstellerischer Polygamie eingeht, ein gleichzeitiges Verhältniß mit verschiedenen Stoffen. Erst wenn er in unermüdlicher technischer Selbsterziehung diese Gebrechen überwunden hat, wird er mit seinen vielen gefälligen Gaben einen allgemeinen und einwendungslosen Erfolg erringen.

Ernſt von Wildenbruch.

Kaum iſt jemals Publikum und Kritik einem ſtrebenden Dichter mit ſo freudiger Herzlichkeit entgegengekommen, wie Ernſt von Wildenbruch, dem Autor der „Karolinger“. Die Intendanz der Berliner Hofbühne hatte die ehrenvolle Aufgabe, den jungen Dramatiker in die Oeffentlichkeit zu führen, einem anderen Theater überlaſſen. Um ſo dringlicher mußte es dem Publikum erſcheinen, durch ſeinen lauten Beifall dem Dichter den Weg zu ebnen, als er zuerſt mit ſeinen „Karolingern“ hervortrat.

Sein hochzielendes Streben rechtfertigte jenen liebevollen Eifer. Da war mitten in unſeren realiſtiſchen Tagen ein Poet erſchienen, der ſich nicht von den goldenen Lockungen des wohlfeilen Erfolges verführen ließ. Sein kühner Arm ſtreckte ſich nach höheren Kränzen. An den geweihteſten Muſtern der Literatur ſuchte er ſeine Sprache zu bilden, ließ er ſeinen Ehrgeiz emporranken. Große Geſtalten der Vergangenheit ſuchte er dichteriſch wieder zu zeugen und die Fülle der Geſichte, die er in begeiſterten Stunden geſchaut, in ſtraffer dramaturgiſcher Selbſterziehung ſtrebte er ſie nach den ſtrengen und eiferſüchtigen

Gesetzen der Bühnenkunst zu bemeistern. So trat er uns in den „Karolingern" endlich nicht mit einem breiten und wortreichen Etuden-Trauerspiel entgegen, sondern brachte uns ein knapp gehaltenes, spannungsreiches Bühnenwerk, das von Scene zu Scene in dramatischen Begebenheiten emporstieg.

Und doch mußte Wildenbruch mit diesem Werk lange Zeit antichambriren, bis ihm die Bühnenpforten geöffnet wurden. An Trauerspiele mit historischen Titelschildern pflegen unsere Bühnenvorstände nur sehr verzagt heranzutreten und das ist die Schuld jener bleichsüchtigen Buchdramatiker, welche mit ihren, den Gesetzen der Bühne widerstrebenden Vers-Stücken das geschichtliche Trauerspiel und damit alle Dichtungen höheren Stils verdächtig gemacht haben. Man erkennt diese Poeten daran, daß sie gemeiniglich die lautesten Klagen über den Verfall der deutschen Bühne ertönen lassen und zwar nur deshalb, weil die Theatervorstände beim besten Willen nicht im Stande sind, ihre ebenso handlungsarmen wie phrasenreichen Tragödien aus der Gefangenschaft der Lettern zum freien Bühnenleben zu erlösen. Es ist ein Irrthum unserer Buchdichter, wenn sie sich etwas Besonderes dünken, weil sie in fünffüßigen Jamben an den erprobten praktischen Gesetzen der Bühnenwirkung vorübergehen. Einem Poeten, der mit verwegenen Gestaltungen über die Schranken des modernen Theaters hinausdrängt, mag es gestattet sein, zu Gunsten einer großen Absicht die Bühnenfesseln aufrührerisch zu zersprengen; der kraftvolle Grabbe durfte seine theaterwidrigen Schöpfungen mit dem stolzen Wort vertheidigen: „Das Theater des wahren Dichters ist die Phantasie seiner Leser." Aber mittelmäßige Dutzenddichter, die nichts Anderes zu Stande bringen, als daß sie „Konradin" den Hingerichtetsten aller Hohenstaufen, noch einmal hinrichten oder „Kaiser Friedrich den Rothbart" im Kyffhäuser aufwecken, um die Leser ihrer Tragödie desto sicherer in den Schlaf zu senken,

sie sollten zum Mindesten durch die Regelrichtigkeit der Form und die Sorgfalt der Komposition sich den praktischen Bühnenbedürfnissen fügsam zeigen.

Den Theatersünden der landesüblichen Buchdramen ist es zuzuschreiben, daß man auch Ernst von Wildenbruch's Trauerspiel so lange Zeit in den Büreaux der Theater mißtrauisch betrachtete. Und doch ist es in seinem Aufbau so bühnenkräftig und wirksam, in seiner Sprache so dramatisch bewegt und phrasenlos, in seiner Handlung so reich und erregungsvoll, daß man dem Dichter nur den einzigen Vorwurf machen konnte, das theatralische Element vor dem dichterischen fast zu sehr bevorzugt zu haben. Er ist glücklicher in dem klugen Emporführen und der packenden Steigerung der Vorgänge, als in dem Ausbreiten und Mittheilen der Empfindungen: denn das war mitten in den starken theatralischen Reizungen des Stückes allerdings unverkennbar, daß sich gerade in den wichtigsten Scenen ein Defizit an dichterischer Innigkeit bemerkbar machte.

Der Verfasser wollte augenscheinlich die Tragödie der Mutterliebe schreiben. Judith, die zweite Gemahlin Ludwigs des Frommen, ist seine Heldin. Schuld häuft sie auf Schuld, um in ehebrecherischem Bündniß mit dem Grafen Bernhard von Barcelona für ihren Sohn Karl den goldenen Reif der Kaiserkrone zu erreichen. Aber das Verhängniß will es, daß Karl die Schuld der Mutter erkennt. Wie mit Dolchspitzen dringt ihm die Erkenntniß in's Herz des Herzens, verzweifelt schrickt er aus den mütterlichen Umarmungen empor und Judith, die für ihn, — für ihn allein durch Blut und Frevel geschritten ist, muß aus Karls Munde das zermalmende Bekenntniß hören, daß er nun wohl eine Krone gewonnen, aber einen Himmel von Glück und Liebe verloren hat. Es liegt in diesem Schicksalsbild gewiß ein bedeutender tragischer Kern, aber um tiefe Wirkungen des Gefühls darauf hervorzuziehen, mußte vor Allem in den Scenen zwischen Judith und Karl

die Mutterliebe mit ganz anderer elementarer Mächtigkeit hervorbrechen. Hier fehlt Vieles. Hier strömt die Empfindung nicht voll und reich genug. Hier versagt dem Dichter bisweilen im entscheidenden Augenblicke die Sprache und es scheint fast, daß er im Lauf der Arbeit die ursprüngliche Absicht des Werkes zurückgedrängt hat, um an die Gestalt des Grafen von Barcelona alle dichterische Bildnerkraft zu verwenden.

Es sind da Farben aus verschiedenen Jahrhunderten zusammengemischt. Etwas Shakespeare, etwas Voltaire, etwas Kleist. Durch eine Himmel und Hölle überspringende dämonische Entschlossenheit reißt der Graf, der von Akt zu Akt die Begebenheiten in mächtigen Stößen vorwärts treibt, unsere Bewunderung an sich. Mit eherner Unerbittlichkeit thut er das Zweckmäßige, und führte der Weg auch über das Leben seiner mauriſchen Geliebten Hamatelliwa hinweg. Aber irgend ein die Herzen gewinnender Zug ist auch ihm nicht von dem Dichter mitgegeben, denn die Liebe zur Kaiserin, welche Alles erklären soll, kommt wieder durchaus nicht mit jener flammenathmigen Beredtsamkeit zu Gehör, die uns allein von ihrer Echtheit überzeugen könnte. Die Seelen werden aber nur durch Seele bezwungen und alle fliegende Hitze der dramatischen Aufregung kann nicht für den Mangel an innerer Wärme entschädigen. Das waren die ehrlichen Einwände, die man machen mußte. Aber sie schmälerten nur wenig die Freude über das starke scenische Vermögen des Autors, der uns mit dem Geschwindschritt des echten Dramatikers von Vorgang zu Vorgang mit sich riß und die Hoffnung erweckte, daß hier unter den deutschen Bühnenschriftstellern wieder einmal ein Dichter aufgetaucht ist.

Mit Bedauern bekenne ich, daß mir durch die Dramen, die Ernst von Wildenbruch seitdem in Berlin auf die Bühne gebracht hat — das Trauerspiel „Harold" und das moderne Schauspiel „Opfer um Opfer" — diese Hoffnungen nicht erfüllt zu sein scheinen.

„Harold" hat zwar einen starken äußeren Erfolg gehabt, aber bei allem Beifall war dem Verfasser doch der schönste Lohn des Tragikers versagt geblieben: Die Thräne der Rührung, die dem Zuschauer heimlich vom Auge tropft und jener tiefe Mollton der Wehmuth, der ihn aus dem Theater nach Haus begleitet. Denn auch hier ist es nur an einzelnen Stellen die echte Gluth des Dichters, die den Zuschauer warm macht: meist sind es nur platzende theatralische Feuerwerkskörper, die ihn aufregen. Und fragen wir am Schluß „Wozu der Lärm?" so wird es Niemandem möglich sein, uns durch die Mittheilung eines poetischen Kerngedankens, eines tragischen Problems dieser Dichtung die bündige Antwort zu geben. Ein Kerngedanke ist eben in diesem novellistischen Nacheinander von stürmischen Scenen nicht nachzuweisen und ein tragisches Problem ist aus dem überlauten Waffenlärm und Stimmengewirr nicht herauszuhorchen — man müßte uns denn auf das konventionelle Trauerspielmotiv verweisen, daß ein Held, der von glühender Vaterlandsliebe erfüllt ist, die Tochter des Feindes liebt und nun das trübe Loos vom Scheiden und Meiden durch den Schlachtentod abschließt. Mehr als dieser Gemeinplatz der Tragödienlitteratur ist in der That, wenn man sich alle ergebnißlosen Aufregungen hinwegdenkt, im Centrum der Dichtung nicht aufzufinden. Harold, der Angelsachse wird auf einem zwei Akte langen Umweg zu einer Meerfahrt nach der Normandie veranlaßt, wo sein Bruder Wulfnoth als Geißel zurückgehalten wird. Der Geschichte getreu verliebt sich Harold in die Tochter des Normannenherzogs und leistet ihm mit einer Unbefangenheit, wie man sie in unsern Tagen leider nur noch bei Tagödien-Helden findet, einen wortklauberisch formulirten Eid, durch welchen er sich unbewußt verbindet, dem Normannen die Krone Englands erobern zu helfen. Als er die Bedeutung des Eides erfährt, bricht er in den Jambenfluch aus: „Zerreiße Erde!

Sonnenglanz lösch' aus!" Verzweiflung im Herzen kehrt er nach England zurück und findet auf dem Schlachtfeld von Hastings den Heldentod. Auch sein Bruder und seine Geliebte sind inzwischen dem fünften Akt erlegen und über einem wolkenumflorten düstern Leichenfeld senkt sich der Vorhang mitleidig hernieder ....

Es that weh, das reiche Bühnentalent Wildenbruchs an diese innerlich leere Historie vergeudet zu sehen. Seine Macht über die Hörer wird in diesem Drama nicht durch ein tiefes Herzensinteresse erobert, sondern durch allerlei äußerliche scenische Nervenreizungen. Es fehlt sogar nicht an richtigen Theatercoups. Ueber dem Haupte des Bischofs von Wincheſter schwebt schon der Todesstreich — da erscheint mit echter Bühnenpünktlichkeit der rettende Harold, der noch eben erst vor den Thoren von London stand. Eine Anzahl von Mönchen tritt auf mit einem tiefgestimmten dies irae — da werfen sie plötzlich die Kutten ab und wir sehen, daß es Atrappen-Kutten waren, die als Futterale für normannische Krieger dienten. Der Zug ist historisch überliefert, aber er erscheint in der Theaterbeleuchtung als ein coquettes Spiel mit unseren Eindrücken. Durch tausend ähnliche Mittel und Mittelchen gelingt es dem bühnenkundigen Autor, immer neue Funken der Aufregung in die Menge zu werfen und schnelle Siege des Augenblicks zu erringen. Aber die vielen kleinen Einzelsiege der technischen Klugheit und der markigen Sprache, sie rücken nicht zu einer großen gewonnenen Schlacht zusammen.

Um mehrere Stufen tiefer ist der Dichter in seinem Schauspiel „Opfer um Opfer" hinabgeschritten. Diesmal freilich ist ihm der Dichterlohn der Thräne von Vielen gespendet worden, aber mit Staunen fanden wir den Autor, der so männlich begonnen hatte, am verlassenen Strick-Rahmen von Charlotte Birch-Pfeiffer mit einem Knäuel Rosenwolle in der Hand. Nach der Berliner Aufführung saß ich lange verdrossen am

Schreibtisch und überlegte, wie ich mir am Besten das trübe Mißbehagen vom Herzen schreiben könnte, das mir dies „Opfer um Opfer" hinterlassen hat. Ich fühlte, daß mir über die Derbheit der komischen, über die Künstlichkeit der ernsten Scenen manch herbes Wort in der Feder lag und bedauerte aufrichtig, es an einen Poeten richten zu müssen, den ich selbst bei seinem ersten Auftreten mit so herzlicher Freudigkeit begrüßt hatte. Aber jemehr ich nachsann, um so deutlicher sah ich, daß in diesem Fall die Liebloſigkeit gegen den Autor eine Pflicht der Gutherzigkeit gegen das Publikum war — denn ich bekenne ganz offen, daß ich das Publikum weit rührender gefunden habe, als das Stück. Vor und neben mir sah ich junge Damen bittere Thränen vergießen, heiße Mädchenthränen, die aus guten, ehrlichen Augen quollen. Durfte man die armen Dinger in ihrer Bekümmerniß ohne Troſt laſſen? Und war man ihnen nicht vielmehr als guter Menſch den beruhigenden Nachweis ſchuldig, daß ja an der ganzen Begebenheit kein wahres Wort iſt und daß ſie ſich alſo nicht gar ſo ſehr zu betrüben brauchen? Denn dieſe Vorgänge und dieſe Menſchen giebt es ja nur in dem ſechſten Welttheil, der die noch unentdeckte Heimath der Romanmenſchen iſt. Und dieſe beiden Schweſtern, die man ſo herzlich beweinte, ſind ja keine Geſchöpfe, die einer bisher bekannten Spielart der Gattung homo sapiens angehören, ſondern es ſind geſchickte Ebenbilder von Menſchen. Es ſind wächſerne Puppen mit Augen von Glas und einem fingirten Herzen. Und unter der modernen Robe, die einen ſo täuſchenden Eindruck macht, tragen ſie noch ganz heimlich einen Unterrock von Druckpapier, der an das Blätterrauſchen der geleſenſten Gouvernanten-Romane erinnert und das horchende Ohr mit ſeinem verrätheriſchen Kniſtern mehr als einmal befremdet . . . . .

Die Geſchichte von den zwei Schweſtern, welche denſelben Mann lieben und ſich nun in einem Entſagungs-Wettſtreit

überbieten, ist seit langer Zeit ein Gemeingut unserer Familienblätter. Thatsächlich giebt es kaum eine Romanlüge so handgreiflich wie diese, und selbst Charles Dickens hat einst alle seine Kunst vergebens verschwendet, um sie glaubhaft zu machen. Eine Liebe, die entsagen kann, ist ein ohnmächtiges Knisterfeuer, das der Betrachtung nicht werth ist. Mit Recht zählt Julius Duboc in seiner nüchternen aber gut beobachteten „Psychologie der Liebe" unter die Kennzeichen der echten Liebe auch die Entsagungs-Unfähigkeit, und will man einen gewichtigeren Zeugen, so höre man die Aussage des Schärfsten aller Menschenkenner, die Aussage Balzacs: „Wenn eine Frau nicht etwa ein Engel vom Himmel ist oder ein geläuterter Geist, der dahin zurückkehren soll, so würde sie eher vorziehen, daß ihr Geliebter Todesschmerzen erlitte, als daß er durch eine Andere glücklich wäre." Das ist nicht sehr rührend und nicht im Sinne unserer Backfische sympathisch, aber es ist menschlich und es ist wahr. Ernst von Wildenbruch aber ist in seinem Schauspiel „Opfer um Opfer" kein Schüler der Natur und der Wahrheit, sondern ein Zögling der Damen Marlitt und Elise Polko, und er darf sich rühmen, daß thatsächlich noch in keinem Stück der Welt soviel entsagt worden ist, wie in dem seinigen.

Schon am Schluß des ersten Aktes wissen wir, daß sowohl Hedwig wie Christine einen Afrikareisenden lieben, der ein sehr bedeutender Mensch sein soll. Im zweiten Akt entsagt ihm die Eine, im dritten Akt verlobt er sich mit der Andern, im vierten Akt entsagt ihm die Andere auch, und ich befürchtete schon einen Augenblick, daß es dem armen Menschen am Ende mit den zwei Schwestern so gehen könnte, wie es in Heine's ungezogenem Gedicht den Pariser Kellnern mit den zwei Polen geht: „Da Keiner wollte leiden, daß der Andere für ihn zahle, zahlte Keiner von den Beiden!" Aber am Schluß des fünften Aktes reicht ihm Christine ihre Hand endgültig, und wer sich den naiven Glauben bewahrt hat, daß

ein Stück zu Ende ist, wenn der Vorhang zum letzten Male fällt, kann sich bei dieser Lösung beruhigen. Wie aber, wenn noch ein sechster Akt käme? und ist es nicht wirklich denkbar, daß Christine in ihrem Edelmuth noch auf dem Standesamt zu Gunsten Hedwigs zurücktritt? und wird nicht der Afrikareisende schließlich, um die beiden Schwestern nicht zu entzweien, vielleicht einen Mittelweg einschlagen und eine Dritte heirathen? Die Zweifelfragen sind durchaus berechtigt und es ist nicht einzusehen, warum das psychologische Zwickmühlenspiel nicht noch durch eine Reihe von Akten weitergezogen werden könnte.

Durch einige wunderliche Zuthaten hat der Verfasser die Marlitt-Sphäre des Stückes noch marlittischer gemacht. Christine verzichtet nicht bloß auf den Geliebten, sondern verlobt sich sogar ohne Noth mit einem Ungeliebten, und giebt es ihm zum Ueberfluß schriftlich, daß sie ihn in drei Wochen heirathen will. Ein Verlobungskontrakt, in welchem eigentlich nur noch der amtliche Stempel und die Festsetzung einer Conventionalstrafe fehlt. Nun versichert Christinens alte Magd, daß eine Braut stirbt, wenn sie am Tage vor der Hochzeit um Mitternacht an ihrem Brautkleide näht und sich mit der Nähnadel in den Finger sticht. Und siehe da! Christine versucht es wirklich. Es schlägt Mitternacht. Eins, zwei, drei bis zwölf. Alle jungen Damen im Theater haben nachgezählt. Christine tritt ein. Schwermuthsvoll nimmt sie das Brautkleid in die Hand. Die jungen Damen zittern an allen Gliedern. Wenn sie sich jetzt nur nicht mit der Nadel sticht . . . aber o weh! . . . sie sticht sich wirklich . . . und der kritische Zuhörer macht die Anmerkung, daß Platen seine „verhängnißvolle Gabel" vergebens geschrieben hat, wenn neuerdings eine verhängnißvolle Nähnadel gewagt wird . . . Die Wollust der Theaterthräne ist aber stärker, als kritische Vernunftgründe und darum werden die hydraulischen Dramen, die mit

erkünſtelten Schmerzen um unſere Thränen buhlen, niemals ausſterben.

Die äußeren Erfolge, die Ernſt v. Wildenbruch mit ſeinen neuen Werken errungen hat, veranlaßten ihn nun, in die Tiefen ſeiner Pultfächer zu greifen und unreife ältere Arbeiten mit betriebſamem Eifer wieder hervorzuholen. Selbſt ſein Jugendwerk „Der Mennonit“ wurde von ihm den Theatern auf's Neue zugeſendet . . . und über dies Trauerſpiel müßte eigentlich kein Anderer die Kritik ſchreiben, als Wildenbruch ſelbſt, dem es gut zu Geſicht ſtehen würde, uns in freimüthigen Selbſtbekenntniſſen klar zu legen, wie er über dieſes ungeſtüme Jünglinsdrama inzwiſchen hinausgewachſen iſt. Ja genau genommen hat Wildenbruch dieſe Kritik auch bereits geſchrieben: Und zwar in Geſtalt der reiferen und beſſeren Schöpfungen, die er uns ſeitdem geſchenkt hat. Es iſt nur dem ungerechten Zufall, der Wildenbruchs erſte Werke ſo lange in unverdienter Verborgenheit zurückgehalten hat, zur Laſt zu legen, wenn ſeine Dichtungen uns in ſo verwirrender chronologiſcher Reihenfolge vorgeführt werden. Wir ſahen zuerſt „Die Karolinger“, in welchen ſich ſeine dramatiſche Kraft in voller Höhe vor uns aufgerichtet hat. Mit dem früher entſtandenen „Harold“ wurden wir wieder eine Station zurückgeführt. Mit „Opfer um Opfer“ ſahen wir den Poeten einen neuen erſten Verſuch machen, ſich das moderne Leben dichteriſch zu erobern — und nun führte uns „Der Mennonit“ bis zum Ausgangspunkt ſeiner Entwickelung zurück, in die Zeit, in der ſich ſeine erwachende litterariſche Mannbarkeit zum erſten Mal in dramatiſchen Ungewittern entlud und noch keine abgeklärte ſprachliche Erziehung dem Dichter, der ſich in fünffüßigeu Jamben austoben wollte, die Feder bändigte.

Es iſt intereſſant, in der Diktion unſeres Stückes alle die beneidenswerthen Fehler der Jugendkraft geſammelt zu finden. Die Ueberſpannung des Wortes erinnert manchmal an

die schwülstigsten Stellen in Grabbes „Gothland". Da sagt der Bösewicht gelegentlich: „Wie durst'ge Tiger belauern meine Sinne ihren Reiz." An anderer Stelle heißt es: „So bade im kalten Wasser Deiner Tugend Dich, bis daß Du d'rinn erstarrest." Und wieder an anderer Stelle ruft der Held „die schwarzäugige Nacht" an und bittet sie zu ihm zu kommen, „wie die Wölfin, die Romulus und Remus großgesäugt", um sein Herz „mit eis'ger Milch zu erfüllen". Dazwischen finden sich aber auch die Süßlichkeiten der Almanachslyrik, es finden sich die Thautropfen im Gras, die Thränen bedeuten, und die Hauche des Windes, die Klageseufzer sind. An „die knochenlose Puppe Geduld" wird eine Verwünschung gerichtet, die im Kraftstil Klingers gehalten ist, und an einer Stelle heißt es über Schill: „O kleiner Name für so großen Mann!" Ja, sollen denn alle großen Männer Nebucadnezar heißen? . . .

Der heutige Wildenbruch würde das lärmvolle polternde Pathos des „Mennoniten" unzweifelhaft meiden, aber er würde auch mit der dramatischen Fügung des Stückes gewiß nicht zufrieden sein. Die Rolle des Schicksals in dieser Tragödie spielen die starrsinnigen und wunderlichen Anschauungen einer Mennoniten-Gemeinde. Der Held des Stückes tritt mit seiner Mannesehre, mit seiner Liebe und mit seinem deutschen Vaterlandsgefühl in Widerspruch zu den thörichten Satzungen der Gemeinde, in welcher Bosheit und Eigensinn die Herrschaft führen. Ein Weg in das nächste Dorf könnte ihn befreien, denn die Mennoniten besitzen keinerlei reale Machtmittel, um den Willen des trotzigen Helden zu binden. Aber trotz des dreifachen Konflikts sehen wir ihn von Akt zu Akt, immer weiter zaudernd, in der Mitte der Gemeinde verharren, mit der ihn kein geistiges Band verknüpft, bis er endlich doch den befreienden Entschluß faßt, gemeinsam mit der Geliebten in die weite Welt zu wandern. Da beliebt

dem Dichter eine Lauschscene, die den Entschluß des Helden vereitelt. In einer zweiten Lauschscene wird der Plan des Bösewichts behorcht, und so wird — in erstaunlich lockerer und nachlässiger Technik — das Stück bis zu dem trostlosen Ende geführt, auf das wir nach der Titelbezeichnung „Trauerspiel" gefaßt sein mußten. Nichts wird in genügender Weise begründet: Weder das Jawort Marias, die in einer traumhaften Zerstreutheit des Herzens sich einem Manne verspricht, den sie nicht liebt, noch ihr plötzlicher Tod, der nur der bekannten tödtlichen Wirkung des letzten Aktes zuzuschreiben ist, und alle äußeren Ereignisse stürmen in das Trauerspiel zufällig hinein, statt sich folgerichtig aus planvoll gesäten Anfängen zu entwickeln . . .

Nein, Ernst von Wildenbruch würde gegenwärtig entweder einen besseren oder gar keinen Mennoniten schreiben. Aber was er schon in diesem Stück bewährt, ist eine elementare Wildheit der Scenenführung und eine schäumende Leidenschaftlichkeit, die alle seine späteren Erfolge gleichsam vorausverkündigt. Er sucht mit echtem dramatischen Muth die erregungsvollsten Scenen auf, die sich aus einer gegebenen Situation hervorziehen lassen. Nie weicht er zaghaft vor einer peinlichen Wendung zurück und läßt lieber alle Forderungen der Klugheit und Vorsicht bei Seite, ehe er einen einzigen Athemzug der Leidenschaft zurückhält. Er zeigt schon in diesem „Mennoniten" die Rücksichtslosigkeit des echten Theaterdichters, und daraus erklären sich alle seine Siege über das gern gefolterte Publikum.

Ein völlig verfehltes Thema behandelt der Dichter in seinem neuesten Trauerspiel „Christophe Marlowe". Es ist das Trauerspiel der engsten Poeten-Eitelkeit, der litterarischen Scheelsucht; sein Held ist ein Bühnendichter, der den Erfolg eines Anderen nicht vertragen kann, und diese Gestalt mag die Geißel der Satire, die Pfeile der Neckluft herausfordern, aber

nie und nimmer wird der Schriftsteller, der gegen die Bedeutung eines Größeren knirscht, eine ernsthafte oder gar tragische Empfindung erwecken können.

Die Tragödie braucht große Leidenschaften, die aus großen Seelen hervorglühen und in majestätischen Flammen ein Menschenglück verzehren. Der Neid aber ist eine enge und niedrige Regung, die nur in kleinen Herzen nistet, und die brennenden Qualen, die aus dem von Scheelsucht vergifteten Blute steigen, haben keine Aehnlichkeit mit den schönen Schmerzen, welche uns die Kunst des Tragikers an die Seele schmiegen soll. Wenn es sich aber vollends um den armseligen litterarischen Zunftneid, um die Mißgunst des Schriftstellers handelt, der bei den Erfolgen eines Andern ingrimmig um sich schlägt, so stehen wir vor einer Erscheinung, die in ihrer platten Kleinlichkeit die groß ausschreitende Kunst des Trauerspieldichters geradezu von sich stößt. Wer möchte leugnen, daß die Wirklichkeit auch für diese Regung Modelle genug bietet? Hinter den Erfolgen schreitet so gewiß der Neid einher, wie der Schatten hinter den Menschen schreitet, die im Lichte wandeln. Man kennt die Fabel von dem Frosch, der aus seiner Pfütze heraus einen leuchtenden Käfer anspie:

„Warum speist Du so?" frug der Glühwurm.

Der Frosch erwiderte:

„Warum leuchtest Du so?" . . .

Aber die Geißelung dieser Menschenschwächen ist die Aufgabe der Satire. Sie müssen durch ein gesundes Hohnlachen vernichtet, müssen mit kecken Spottworten gleichsam ausgeschwefelt werden, aber man kann sie nicht mit dem festlichen Rüstzeug der tragischen Muse bekämpfen. Und das Theater ist überdies der letzte Ort, wo ein so interner schriftstellerischer Gegenstand erörtert werden sollte: Denn die Dichter, die von den Geheimnissen ihres eigenen Berufs den Schleier ziehen, bieten uns immer das Bild einer unkeuschen Selbstentblößung.

Nun hat Ernst v. Wildenbruch freilich sein Thema dadurch zu adeln gesucht, daß er sich einen Helden von geweihtem litterarischen Namen wählte. Es ist der kraftgenialische Dichter des „Tamerlan" und der „Tragischen Geschichte vom Doktor Faustus" ... jener Christophe Marlowe, den J. L. Klein mit einem seiner barocken aber bezeichnenden Gleichnisse ein haarbuschiges Genie nennt, dessen Zöpfe, Haarzotteln und Büschel jeder ein feuriger Dornbusch ist. So lange Christophe Marlowe bei Wildenbruch nicht auftritt, glauben wir in der That an sein Genie. Denn der Dichter hat es mit sinnreicher Kunst verstanden, aus vorbereitenden Schilderungen ein großes Bild seines Helden emporsteigen zu lassen. Wir denken uns einen schwermuthsvollen, weltscheuen Träumer. „Ueber seinem Haupte der düstere Stern heißt Einsamkeit." Von den Täuschungen des Lebens abgewandt, hat er vielleicht in weltferner Stille das Hohelied der Entsagung gedichtet. So steht er in unserer Phantasie.

Aber es ist nun einmal das Schicksal der berühmten Poeten, daß sie uns bei näherer Bekanntschaft enttäuschen: In Christowe Marlowe lernen wir zu unserem Staunen nur einen Heros der Selbstliebe kennen, der einen unerträglichen Dunstkreis von Eigenlob um sich breitet. Seine erste That ist, daß er zwei Bediente hinausweist, weil sie nicht achtungsvoll genug von seinen Versen sprechen — „denn wer nicht den Dichter seines Volkes liebt, das ist ein Thier". Er erzählt, daß „Christowe Marlowes großer Dichtername ganz England füllt"; seine Rettung aus Kriegsgefahr erklärt er sich aus dem Umstand, daß „die Natur mit ihren großen Meistern sparsam ist" und er träumt, daß nach seinem Hinscheiden einst die elysischen Gefilde beben, daß Homer mit Tyrtäus ihn als Dritten im Bunde begrüßen werden. Mehr als einmal nennt er sich einen König, ja einen Gott. Kurz, wir hören hier einen litterarischen Großsprecher, der im Voraus die Festrede zu seinem hundert-

jährigen Geburtstag hält und der mit seiner maßlosen Ruhmredigkeit fast einen geckischen Eindruck hervorruft.

Trotzdem können wir ihm in den ersten zwei Akten noch einigermaßen näher treten. In der Schilderung eines Seegefechtes bietet er uns eine glänzende Probe seiner dichterischen Beredsamkeit und in der Entführungsscene des zweiten Aktes findet er manche stimmungsvollen, lyrischen Klänge, um ein schwärmerisches Mädchenherz zu überwinden. Leonore Walsingham flieht mit Christophe Marlowe aus dem Elternhause und ihr sterbender Vater sendet dem Dichter den Fluch nach, daß sein Genius einst unter dem Geist eines Größeren zerbrechen soll. Der dritte Akt gehört der Verwirklichung dieses Prophetenwortes und von hier an steht unsere Dichtung knöchelhoch in Litteraturgeschichte.

Wir sind im Vorsaal des königlichen Haustheaters in London, auf welchem soeben „Romeo und Julia" mit glänzendem Erfolg aufgeführt wird. Wir lernen die ganze altenglische Dichterschule kennen. Ben Jonson macht billige Scherze über die Kritik und benutzt dabei ein geflügeltes Wort, das drei Jahrhunderte später erst zur Welt gekommen ist. Kurz, wir athmen eine Viertelstunde hindurch nur die trockenste schriftstellerische Atelierluft und sehen die Foyerscenen aus Lindau's „Erfolg" in dem Kostüm eines früheren Jahrhunderts wiederholen. Mitten in diesen Auftritt stürmt nun Christophe Marlowe hinein. Schon im Theater hat er mit knirschenden Zähnen den Erfolg von „Romeo und Julia" mit angesehen und als ihm nun der Ruhm dieses Werkes aus den Glückwünschen seiner heuchlerischen Genossen, ja aus den bewundernden Worten seiner eigenen Gattin entgegentönt, bricht er in ein wahres Delirium des Neides aus und stürzt von Rohheit in Rohheit. Es ist eine groteske Illustration zu dem Heine'schen Gedicht: „Und wenn Du keifst und wenn Du tobst, ich will es geduldig leiden, doch wenn Du meine Verse nicht lobst, lass' ich mich von Dir scheiden" . . . Und die Gestalt eines

Dichters, der durch den Ruhm eines Andern halb toll wird, soll tragisch und erschütternd wirken? . . . Nein! Wer sich nicht durch das Kataraktgeräusch von brausenden Worten betäuben läßt, wird die ganze Scenenreihe nur abstoßend und brutal nennen.

Mit den üblichen Hausmitteln der Tragödie wird der Schluß herbeigeführt. Für diese Dichtungsform gilt die Erfahrung nicht, daß das arme Menschenherz stückweise brechen muß. Zur rechten Stunde stellt sich immer ein Wahnsinnsanfall oder ein Degenstich ein. Scholos müßte dieser Schlußakt verhallen, wenn sich der Verfasser nicht noch für den letzten Augenblick mit großer Bühnenweisheit eine Wirkung aufgespart hätte: William Shakespeare tritt zum ersten Mal auf die Scene, Christophe Marlowe erkennt scheidend seine Ueberlegenheit an und der Dichter ergreift die ausgestreckte Hand des Sterbenden mit den Worten: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört!" Es ist so klug wie geschmackvoll von Wildenbruch, daß er Shakespeare nur in einem Verse Shakespeare's zu Worte kommen läßt, und so werden wir aus diesem Trauerspiel, das in seinem Kerne krank ist und das uns in seinem Verlaufe durch grelle Mißklänge beleidigt, wenigstens noch mit einem Schlußbild von eingenthümlicher Melancholie entlassen . . .

Schöne Dichtergaben hat Ernst v. Wildenbruch auch in seinen verfehlten Schöpfungen bekundet, und ein Streben von edler Lauterkeit sichert ihm die warmherzigen Sympathien jedes Ehrlichen. Aber seine Freunde erweisen ihm einen schlechten Dienst, wenn sie ihn durch schönfärberische Schmeichelreden berauschen. Mögen die Besonnenen erwägen, daß Lorbeeren, die in zu üppigem Uebermaß gespendet werden, eine berauschende Kraft besitzen, und daß in den überzärtlichen Umarmungen der Freundschaft schon manches kräftige Talent erdrückt wurde.

Römerdramen.

Vor den Thoren der alten Siebenhügelstadt hat die deutsche Kritik schon mehr als einmal die Warnungstafel aufzustellen versucht:

„Verbotener Eingang für deutsche Dramatiker."

Während nach dem Sprichwort alle Wege nach Rom führen, beschlossen einige eigensinnige Litterarhistoriker, daß für die deutsche Bühnendichtung kein Weg nach Rom führen sollte. Ueber das gesammte Volk der Quiriten wurde der große Bann ausgesprochen und den stolzen Romulusenkeln, die einst mit ihrem gebieterischen „Civis romanus sum" über die ganze Breite der bewohnten Welt sich Gehör verschafften, sollte das Bürgerrecht auf dem deutschen Theater entzogen werden. Aber niemals hat die ästhetische Schulweisheit so demüthigende Erfahrungen gemacht, als wenn sie — uneingedenk des Schiller'schen Worts, daß die Form den Stoff vernichten muß — über ganze Stoffgebiete die kritische Acht und Aberacht auszusprechen wagte. Ueber den thörichten Versuch der in die Vergangenheit zurückfliehenden Dichterphantasie eine bestimmte Zeitgrenze zu setzen, ihr ein pedantisches „bis hierher und nicht weiter" entgegen zu halten! Wenn wir nur unter den Falten der Toga den Pulsschlag eines Menschenherzens pochen hören, so vergessen

wir in unmittelbarem Erwarmen alle Zufälligkeiten des Costüms und erkennen, daß die menschlichen Leidenschaften die Zeitgenossen aller Zeiten sind. Nein, nicht an der Stoffwahl liegt's, wenn kein Römerdrama einen nachhaltigen Sieg auf dem Theater der Gegenwart erringen konnte: Untersuchen wir nur einige dramatische Dichtungen aus der Römerzeit in ihrem innersten Kern ... und die Ursachen ihrer mangelnden Wirkungsdauer werden uns in ganz anderen Momenten entgegenspringen, als in der angeblichen Entlegenheit des Stoffes.

Friedrich Halms „Fechter von Ravenna" ist in dem Punkte lehrreich. Das Drama hat in den Zeiten der deutschen nationalen Zerrissenheit durch das starke Pathos seiner Mahnreden die Herzen erobert. Aber alle Wirkungen einer Dichtung, die sich nicht aus ihrem eigenen poetischen Gewicht ergeben, gehen im Wandel der Jahre rettungslos verloren. Gegenwärtig taucht Friedrich Halms Trauerspiel nur noch zuweilen auf, wenn Clara Ziegler bei ihren Gastspielen das Bedürfniß empfindet, sich uns einmal in blonder Chevelure zu zeigen, nachdem wir ihre schwarzen Phädra- und Medea-Locken genugsam bewundert haben ... und bei jedem Wiederauftauchen des Trauerspiels wirkt dann gerade der geschichtlich echte römische Theil desselben viel anziehender als die aus der Neuzeit hineingetragenen Beziehungen. Was uns noch in der Dichtung fesselt, ist nicht der Zwiespalt, der den Mittelpunkt bildet, sondern nur das Intermezzo des zweiten Aktes — ein in energischen Strichen gezeichnetes Bild aus der römischen Kaiserzeit, aus welchem uns der ganze Verwesungsgeruch eines faulenden Staatskörpers entgegenweht. Zumal der interessante Charakterkopf Caligulas ist mit genialer Schärfe und Kühnheit ausgeformt — eine lebendige Illustration zum Tacitus, wie sie nur einer kraftvollen dramatischen Bildnerhand gelingen konnte. Dagegen die vier wortreichen Akte, die zwischen Thusnelda und Thumelicus sich abspielen!

Hier schmiegt sich der schöne Faltenwurf der Verse um einen Inhalt, der geradezu unverständig ist. Denn es handelt sich da um einen trostlos hartnäckigen Erziehungsversuch, dessen nothwendiges Mißlingen selbst die kurzblickendste Frau hätte voraussehen müssen. Wie konnte sie je hoffen, die edle Germanenfürstin, daß ihr Sohn Thumelicus, der ihr schon als Kind genommen worden, der als Römer auferzogen, im römischen Leben großgewachsen und mit römischen Peitschenhieben für die Fechterkünste der Arena gedrillt worden ist — daß Thumelicus, der in naiver Sinnenfreude beim Rebenblut und Küssetauschen die Stunden genießt und dessen höchster Ehrgeiz es ist, seine Fechtergenossen im Netzwurf und Sichelkampf zu übertreffen ... wie konnte Thusnelda glauben, daß dieser Thunelicus plötzlich sich in einen deutschen Patrioten verwandeln und ein deutscher Befreiungskämpfer werden könnte ... nur weil sie ihn als den Sohn Armins begrüßt, nur weil sie plötzlich seinen Stammbaum aus dem Teutoburger Wald vor ihm aufpflanzt, der ihm sein ganzes Leben lang in Nebelferne entrückt war ...

Als wenn sich Nationalanschauungen umwechseln und eintauschen ließen wie Bodenprodukte! Als wenn die gefestete Gewöhnung von zweiundzwanzig Jahren vor den heißen Ueberredungsworten einer Stunde hinschmelzen könnte! Derb, aber bezeichnend sagt Ferdinand Kürnberger, der mit wahren Bärentatzen das Stück kritisch zerkrallt, daß ihn dieser Versuch Thusneldens, ihren Sohn aus seiner Römerhaut hinauszuschwatzen, ganz ernsthaft an das ergötzliche Jagdstücklein Münchhausens erinnere, „der einen Fuchs an einen Baum bindet, einen Kreuzschnitt über seine Kopfhaut macht und ihn hierauf aus seinem eigenen Balg hinauskarbatscht!“ ... Die aussichtslosen Mühen Thusneldens, einen Charakter umzustülpen wie eine Puddingform, wirken schließlich über die Massen ermüdend. Unser Verstand stellt sich ganz und gar auf die Seite des

Thumelicus und läßt uns den Entschluß der Mutter, ihren entfremdeten Sohn zu tödten, als eine gewaltthätige Ueberhebung erscheinen. Doch . . . „sie will ihn der Fechterschande entziehen!“ . . . Nun ja, was sie Fechterschande nennt — aber was ist Schande? Nichts Anderes, als was die Mehrheit meiner Volksgenossen dafür erklärt. Der Ehrbegriff ist eine Landesmünze, wie jede andere — er hat nur innerhalb gewisser Grenzpfähle Geltung. Für Thumelicus ist es Gewißheit, daß ihm Lorbeeren winken, wenn er in der Arena Sieger gewesen. Er weiß, daß er nach drei solchen Siegen die Freiheit gewinnen und ebenbürtig unter die anderen Freien treten wird, die ihn noch wegen seiner straffen Sehnen bewundern, wegen seiner Körpergewandtheit preisen werden. Ihm ist das Ehre, was seiner Mutter als Schande gilt . . . und weil sich ihm nun der fremde Ehrbegriff nicht inoculiren, weil sich nicht im Laufe von wenigen Stunden seine Blutmischung durch deutsch-patriotischen Impfstoff veredeln läßt, tödtet die Mutter ihren Sohn! Das ist ein echter theatralischer Todesstreich mit einer Blechwaffe, die wir nicht ernsthaft nehmen können.

Der Dichter fühlte denn auch selbst, daß hier die gemeinmenschlichen Motive nicht ausreichen, und nahm deshalb noch im letzten Augenblick zu einem Kunstgriff seine Zuflucht, an dem Felix Dahn seine helle Freude haben muß: Thusnelda hört plötzlich auf, eine Frau zu sein und verwandelt sich in einen Begriff — nämlich in den geographisch-politischen Begriff „Deutschland“, den wir alle fertig ins Theater mitbringen und mit dem der Dichter also leicht operiren kann. Thusnelda wird plötzlich Germania und verlangt in einer schöngereimten Schützenfestrede, daß nun im Parquet der deutsche Partriot Das beklatsche, wozu der einfache Zuschauer den Kopf geschüttelt hat! Aber so schätzenswürdig alle patriotische Poesie ist, so wenig geht es an, Patriotismus *statt* Poesie zu bieten; es geht nicht an, die Zustimmung des Staatsbürgers anzurufen,

wo nur das Urtheil des Kunstrichters stimmberechtigt ist. Und so ist dem einst so vielbewunderten „Fechter von Ravenna" in Wahrheit nicht der römische Stoff, sondern die deutsche Zuthat zum künstlerischen Verhängniß geworden.

An dem entgegengesetzten Gebrechen, an dem zu starren Herauskehren von römischen Zügen, die nur ein historisches Verständniß an Stelle des menschlichen gestatten, ist Albert Lindner's „Brutus und Collatinus gescheitert" . . . eine Dichtung, die mir bei jeder erneuten Betrachtung immer wieder zu einer Quelle schmerzlicher Erwägungen wird. Ich erblicke in dem Trauerspiel eine alte schriftstellerische Schuldverschreibung, die bis heute nicht eingelöst worden ist. Ich werde an den verjährten Lorbeervorschuß erinnert, den einst die Schillerpreiskommission dem Dichter gewährt hat, und den man ihm im Vertrauen auf seine künftige poetische Zahlungsfähigkeit damals wohl gönnen konnte, während Albert Lindner gegenwärtig als ein literarischer Schuldenmacher vor uns steht, als ein säumiger Zahler, der Alles versprochen hat und so grundwenig gehalten . . . .

In der That ist selten auf schöne Anfänge eine so trübselige Fortsetzung gefolgt. Im Jahre 1867 war der Name Albert Lindner bei Apollo und den neun Musen noch gänzlich unbekannt, und die kritischen Grenzwächter am deutschen Parnaß würden dem Autor sicherlich den Passirschein verweigert haben. Da wurde er plötzlich durch den Entscheidungsspruch der Preiskommission aus dem Dunkel der Thüringer Wälder hervorgezogen und nun fiel auf ein bisher lichtloses, verstohlenes Poetenwirken ein heller und glänzender Strahl des Ruhmes. Man hat es den Preisrichtern zwar damals verdacht, daß sie dem Unbekannten die Palme reichten und an den Berühmtheiten des Tages achtungslos vorüber gingen. Rudolph Gottschall besonders verspottete in spitzen Worten den Primus, den nun die buntdurcheinander sitzende

Klasse der deutschen Dramatiker erhalten habe und der im stolzen Bewußtsein der empfangenen Prämie seine Mitschüler am Ende gar in den Mysterien der dramatischen Kunst unterrichten wolle. Aber die Unparteiischen stimmten in diese spöttischen Worte nicht ein, sondern erkannten es im Gegentheil als ein Verdienst der Preisrichter, daß sie sich vor dem Geßlerhut der Tagesberühmtheit nicht bücken mochten und nur nach der Leistung urtheilten, nicht nach dem Namen. Damals konnte man den Tag der Preisverkündigung als den Geburtstag eines neuen Dramatikers feiern — nicht weil das Werk an sich eine so erobernde Kraft und Bedeutung gehabt hätte, sondern weil jeder Vers ein Versprechen für die Zukunft gab, weil aus jeder Scene die Löwenklaue des Talents hervorguckte. Der Grundgedanke fand ja freilich mannigfache Anfechtung und an mehr als einer Stelle verrieth sich der dichtende Gymnasiallehrer. Aber die an Shakespeare gebildete rauhkräftige Sprache, die nirgend an die seichte Glätte der üblichen jambischen Wasserbäche erinnert, sondern oft mit der unwirschen Gewalt eines Bergstroms dahinbraust, die vielen plastisch ausgemeißelten Gleichnisse, die Macht und Energie der dramatischen Gipfelscenen, die besonders in den Reden des Collatinus so feurig pulsende Leidenschaft .... das waren gewiß beredte Talentproben, literarische Unterpfänder, auf die man dem Autor schon etwas Lorbeer kreditiren konnte.

Aber ... Lorbeer ist ein bittres Blatt — dem, der's sucht, und dem der's hat!" Es muß diesem Laub des Ruhmes eine eigene narkotische Kraft innewohnen: Albert Lindner's dramatische Begabung ist fast völlig darunter eingeschlummert. Nur in der „Bluthochzeit" hat er noch ein Werk von lebenskräftigem Bühnenathem zu Stande gebracht. Seine lärmrasselnde „Katharina die Zweite", in welcher ein in's Russische übersetzter Marquis Posa die schmetterndsten Triller und

Coloratur-Arien der Freiheitsphrase singt, ist völlig unerfreulich, sein „Marino Falieri", sein „Don Juan d'Austria" konnten auf den Theatern keine Wurzel fassen. In der Selbsterkenntniß seiner sinkenden Kraft hat er denn auch später das Trauerspieldichten weislich aufgegeben und ein schwunghaftes Novellengeschäft errichtet, aus welchem immer neue Fabrikate nur so in die Welt flogen: Eilfertige Handwerksarbeiten, die mit den Werken der Dichter unter unsern Erzählern nicht in einem Athem zu nennen sind. Aber auch der Novellist hat die Feder neuerdings aus der Hand gelegt, und nun ist von dem erwarteten dichterischen Messias nichts weiter übrig geblieben, als ein verbissener und unliebenswürdiger Artikelschreiber, der die säuerlichen Ergüsse seiner üblen Laune in spaltenlangen Feuilletons ausschüttet und jeden Glückbegünstigten mit neidischem Ingrimm überfällt. Das schnelle Verschwinden seines dramatischen Hauptwerks von den Bühnen der Gegenwart hat die Erbitterung des Dichters nur immer gesteigert, und keine kluge Selbsterkenntniß läßt ihn begreifen, daß die Dichtung bei allen ihren großen Einzelschönheiten an der Fremdartigkeit der Grundanschauung zerscheitern mußte.

Denn „Brutus und Collatinus" ist die Tragödie eines ausgestorbenen Rechtsbegriffes. In drei vorbereitenden Akten sehen wir diesen Begriff im Kampf mit der Tyrannei und unter den Geburtwehen des Aufruhrs in die Welt treten. Das war für den dichterischen Plan des Stückes nothwendig, damit wir uns für das aus Blut und Thränen geborene neue Gesetz erwärmen, es in seiner Würde und Wichtigkeit erfassen können. Im vierten Akt wird es dann mit steinerner Unerbittlichkeit zum Schicksal — und hier ist der Punkt, wo unser Verständniß zu versagen beginnt. Collatinus, der Befreier des Vaterlandes, muß in die Verbannung ziehen, weil es der eigensinnige Buchstabe der eroberten Verfassung befiehlt, und statt menschlicher Erklärungsgründe werden ihm nur staats-

wissenschaftliche Vorlesungen mit auf den Weg gegeben. Die Orgie der Gesetzlichkeit hat damit aber noch nicht ihren Höhepunkt erreicht, denn Brutus muß nun auch folgerichtig seine eigenen Söhne hinrichten lassen und fügt sich dieser Nothwendigkeit, obwohl alle Empfindungen in ihm rebellisch aufschreien — fügt sich, und zwar wiederum aus altrömisch-staatswissenschaftlichen Gründen. Nun ist es gewiß ein bedeutungsschweres dramatisches Problem, das Recht des Herzens mit dem Recht des Staats in Widerstreit treten zu lassen, aber eine Dichtung kann daraus nur dann entstehen, wenn — wie es im „Prinzen von Homburg" der Fall ist — das Herz über die Politik obsiegt. Der alte Brutus hingegen ist und bleibt für uns ein Prinzipienreiter in der Toga, den selbst das glänzendste dichterische Plaidoyer nicht retten kann und den eben nur alte Römer verstehen könnten. Der leitende Gedanke seiner Handlungen hat keine Zeitgenossen mehr, besitzt im neunzehnten Jahrhundert kein Vaterland, kann darum auch auf der Bühne der Gegenwart nicht dauernd lebendig werden. Und wenn Friedrich Halm durch die gewaltsame Entfernung von den römischen Anschauungen sein Schauspiel der künstlerischen Einheit beraubte, so hat Albert Lindner durch die nicht minder gewaltsame Gefangenschaft in diesen Anschauungen seine Tragödie um alle menschliche Blutwärme gebracht.

Den geräuschvollsten Tageserfolg von allen neueren Römerdramen hat Adolf Wilbrandt's „Arria und Messalina" erreicht, zumal wenn Charlotte Wolter sich mit ihrer ganzen schützenden Kraft vor den bedrohten Dichter stellte und die Unmöglichkeiten des Werks in ihrer schauspielerischen Neuschöpfung fast annehmbar erscheinen ließ. Denn sie hat in der That mit überwindender Kunst den Zuschauer über die schlimme Wahrheit der Thatsachen hinweggetäuscht, indem sie der Gesunkenheit Messalinens den blitzenden Schimmer des Dämonischen, ihren Begierden die Kraft elementarer Naturerscheinungen und

ihrer Raserei die Gewalt einer majestätischen Explosion verlieh. Ein Sieg der Poesie ist indessen der Erfolg des Werkes niemals gewesen. Das Drama hat ihn nur durch die heißesten Gewürze der Sinnlichkeit errungen und durch die verwegene Nacktheit seiner Liebesscenen. Der keusche Geschmack wendete sich beleidigt von der Dichtung ab und die ehrliche Kritik bekannte offen, daß Adolf Wilbrandt hier sein so reiches dichterisches Vermögen, das besonders auf dem Gebiet des Lustspiels so freundlich und anmuthvoll gewinnend hervorgetreten ist, an eine Tragödie verschwendet hat, die nicht herb und entschieden genug zurückgewiesen werden kann und die in der leibhaften Anschauung der Bühne einen Widerwillen erregt, der sich nahezu bis auf die Geruchsnerven ausdehnt. Ja ich lobe mir die hemdlosen Witze des Aristophanes und die sinnlichen Derbheiten Shakespeares im Vergleich mit den pathetischen Unsauberkeiten, die uns von Wilbrandt in der Hülle einer schönrednerischen Jambensprache geboten werden. Ich lobe mir die fröhliche Unzucht der Franzosen in ihrer naiven Heiterkeit, wenn ich sie neben die formvollendeten Zoten eines Trauerspiels stelle, in welcher die Kaiserin Messalina mit allen ihren zügellosen Lüsten den Mittelpunkt bildet. Je warmtöniger sich trotzdem auch hier häufig das reiche Dichtergemüth Wilbrandts offenbart, je aufrichtiger man die sprachliche Prägung seiner Verse, die scenische Darstellungsgabe des Dichters bewundert, um so empörter sträubt sich jeder gesunde Nerv gegen den Versuch, den sinnlichen Hunger mit einer poetischen Glorie zu umweben, und eine nackte animalische Liebessehnsucht, die unseren Unmuth erregt, zuletzt noch an unser Mitleid zu verkuppeln ...

Der Eifer dieser Ablehnung wird Diejenigen überraschen, die alle Bedenklichkeiten minder bedenklich finden, wenn sie in einer wohlgeordneten dichterischen Toilette, in dem bestechenden Sylbenfall der Jamben daherrauschen. Um den wahren Inhalt der klingenden Verse aber zu entschleiern, müßte es dem

Kritiker gestattet sein, sich mit dem Freimuth der medicinischen Lehrbücher auszudrücken oder in den Worten eines Rabelais und Fischart den Mißduft aufzufangen, der hier oft aus den vornehmsten Worten emporsteigt. Leider hat man in Deutschland noch nicht einsehen gelernt, daß es gegen die geschminkte Zote kein besseres Gegengift giebt als den ehrlichen Cynismus und so muß es genügen, in knappen Andeutungen zu enthüllen, was der Dichter in dem verführerischen Gleichtakt seiner Verse auf die Bühne bringt . . .

Er hat den Muth, uns ohne jede behutsame Verschleierung, ohne jede keusche Verlegenheit die Messalina der Geschichte zu zeigen. Sie macht einst einen nächtlichen Weg durch die Straßen Roms — sie machte häufig derlei nächtliche Wege — und bei dieser Gelegenheit trifft sie Marcus, den Sohn des Pätus und der Arria, und da in seinen Augen noch ein vielversprechendes „allererstes Feuer" glüht, so thut sie, was sie gewohnheitsmäßig bei Begegnungen mit jungen Männern zu thun pflegt: sie entbrennt in Liebe. Der Dichter läßt uns keinen Augenblick darüber in Zweifel, was die Liebe einer Messalina bedeutet. Sie gesteht selbst, daß sich in ihren „blauen Adern Zorn, Verlangen, Rache, Liebeswuth zu rothem heißen Blut zusammenmischen", und daß sie schon in früher Jugend von Lust und Liebeswuth träumte, „von Kaisern, Männern und goldenen Lastern." Im Gegensatz zu dem Wort Mephistos im zweiten Theil des „Faust" ist Messalinas Wahlspruch: „Ich lobe mir die Männer im Plural." Sie bekennt in naiver Weise: „Ich bin nicht tugendhaft, heiß bin ich, üppig, grausam, wetterwendisch," und als sie sich einmal fächelt, ruft sie aus:

„Wie heiß ich bin! Vor dieser Gluth
Flieh' ich von Ort zu Ort, wie vor dem Mond das Kind,
Und immer wandert, wandert sie mir nach."

Ihr kaiserlicher Gatte, mit seinem „wackligen" Kopf und den „Zitterknien", ist nicht der geeignete Mann für sie. Ihr eben abgesetzter Geliebter Silius nennt Messalinens Leidenschaften „einen opferreichen Abgrund", er spricht von ihrer „tödtlich grenzenlosen Gunst" und rühmt sich, daß er selbst ihre Liebe zwar angenommen hat, aber — ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen:

Wenn ihr ein Sklav gefiel,
Ein Gladiator Zwerg, Senator, Tänzer —
Gleichviel — und solch ein launenhafter Trieb
Den kaiserlichen Falter mir entführte,
So blieb ich Silius. Mit zerzausten Flügeln
Kam sie zurück....

Welchen Eindruck macht es nun bei dieser Vergangenheit Messalinens, wenn wir die schmachtenden Seufzer hören müssen, die dem Marcus, ihrer hundertneunzigsten Liebe, gelten. Welche undelikaten Geheimnisse erzählen sie uns, diese sehnsüchtigen Worte, diese ausgebreiteten Arme, diese ungeduldige unsaubere Gier!... Die Handlung geht indessen eilig vorwärts. Die Kaiserin begnadigt den als Empörer verurtheilten Vater des Marcus, weil er das Verdienst hat — so sagt sie selbst — ihr diesen schönen Sohn geschaffen zu haben, den Sohn aber bestellt sie zu einer nächtlichen Zusammenkunft in „das Haus, das man den Venustempel nennt." Hier finden wir denn Marcus (nach einer Zwischenscene beim Pätus) im zweiten Akt. Noch sieht er Messalina nicht, aber er hört bereits ihre lüstern in Scene gesetzten Seufzer und als er sich endlich entschließt, die lang herabfallenden Vorhänge im Hintergrund des Zimmers zurückzuziehen, erblickt er Messalina auf einem prunkvoll geschmückten Lager ausgestreckt und der Dinge harrend, die da kommen sollen. Doch wird die Scene noch zweimal unterbrochen. Zuerst durch einen Günstling des Kaisers, der Messalina warnt, sich mit dem Sohn eines Empörers „zu ver-

einen", dann durch die Mutter des Marcus selbst, die von dem Stelldichein gehört hat, hinter der Scene „Marcus!" ruft und deren dunkle Gestalt man durchs Fenster zu sehen bekommt . . . eine opernhafte Ueberraschung, die tief verstimmt. Indessen besiegt Messalinas Liebesflehen alle Hindernisse — sie verhüllt die Fenster, um ihrem Buhlen den Anblick seiner Mutter zu entziehen — mit den Worten: „Du bist mein! mein Kaiser! und Erd' und Himmel sollen es erfahren!" reißt sie den Jüngling an sich und . . . der Vorhang fällt. . . . Es ist aber auch die höchste Zeit . . . Und damit wir dann das Peinlichste bis zur Hefe durchkosten, müssen wir es noch im dritten Akt mit erleben, wie die Hausgenossen des Marcus von Minute zu Minute auf die Heimkehr des nächtlichen Schwärmers warten, dessen Aufenthalt wir nur zu genau kennen — bis er endlich nach Hause kommt und von seinem Gastfreund mit den Worten auf die Scene geführt wird:

„So müde bist Du? . . ."

Er antwortet:

„Müde bis zum Tod" . . . .

Doch gemach! In den letzten Akten siegt ja die Sittlichkeit. Marcus erdolcht sich, nachdem seine Mama ihm die Nothwendigkeit dieses Reinigungsaktes klar gemacht hat. Der tiefe Abscheu vor Messalina ist es, der die eigene Mutter des Marcus veranlaßt, ihren Sohn in den Tod zu jagen: Nichts beweist kräftiger die Berechtigung unseres eigenen Abscheues. Aber ist der Ekel ein Motiv für die Tragödie? Wohl sind die Furien tragische Göttinnen, — die Harpyien sind es nicht . . . Arria ist übrigens eine Messalina der Tugend. Sie rühmt sich einer Sittlichkeit von kolossalischer Ausdehnung, einer wahren Mammuthstugend, die das Gegengewicht gegen die Verworfenheit der Kaiserin bilden soll. Schade nur, daß die Tugend in diesem Stück den Eindruck macht, als wäre sie nur die Legitimationskarte des Dichters, um die Anwesenheit

des Lasters zu rechtfertigen. Diese Tugend gleicht dem Gewerbeschein des Menagerieführers, der ihn berechtigt, die abscheulichsten Bestien in's Land zu bringen. Und wäre sie selbst aufrichtig gemeint — was hilft es, wenn farblose Kanzelreden der Sittlichkeit auf die üppigen, liebevollen Offenbarungen der Verbuhltheit folgen? Wenn man noch so viel Weihwasser auf eine Pfütze gießt — die Pfütze wird dadurch nicht rein, sondern nur das Weihwasser schmutzig . . . und indem Wilbrandt gar zum Schluß noch den ganzen tragischen Apparat in Bewegung setzt, um für die Raserei und die Zuckungen Messalinens unsere barmherzige Theilnahme zu erwecken, spricht er die völlige Vernichtung seiner eigenen Tragödie aus. Nicht eine moralische Entrüstung diktirt uns aber dies Urtheil — es ist ein ästhetisches Empfinden, das sich gegen die Zumuthung auflehnt, zwischen dem extremen Laster und der extremen Tugend in diesem Stücke Spießruthen zu laufen . . . es ist ein ästhetisches Empfinden, das dem schlichten Ausspruch von Geibel zu Grunde liegt: „Körperschmerz und Sinnenbrunst liegen außer'm Reich der Kunst" . . .

In einer späteren Dichtung hat der schöpferische Autor die Ungeheuerlichkeiten seiner „Arria und Messalina" noch überboten und wiederum eine üble Theatererfahrung machen müssen, aber wiederum nicht wegen des römischen Stoffs, sondern wegen der zügellosen Gestaltung des Stoffes. Den Rückweg zu seinem ersten Römerdrama, dem kernig kraftvollen „Cajus Grachus" hat Wilbrandt leider noch nicht gefunden. Und doch stand er hier auf fruchbarstem Boden: Denn in die Fluren Latiums auf das Forum Rom's sollen uns die Dichter nicht zurückführen, um schwüle Weibergeschichten zu entfalten, um uns die Boudoirlüfte üppiger Hetären entgegenzufächeln. Hier sollen sie den Mann aufsuchen, den Mann in seiner steifnackigen Kraft und seinem thatenstarken Unternehmungsmuth. An Männern aber

fehlt's in unsrer tragischen Dichtung — und wenn die Poeten erst diesen Mangel innerlichst empfunden haben und sich in gesunder Rebellion gegen die Weiberherrschaft auf dem Theater empören, das durch die endlosen langgezogenen Liebesseufzer immer mehr verödet wird, dann werden sie nicht mehr aus akademischen Neigungen, sondern unter der Wirkung eines natürlichen Impulses auf dem Forum der Siebenhügelstadt sich ihre Helden suchen und dann wird auch die vorurtheilsvolle Abneigung des Publikums gegen Römerdramen durch eine siegreiche Dichtung überwunden werden.

Tommaso Salvini.

Die triumphreichen Wanderungen von italienischen Tragöden über deutsche Bühnen gehörten zweifellos zu den bemerkenswertheſten Theaterereigniſſen des letzten Decenniums. Weit über den flüchtigen Eindruck der Stunde hinaus hat die Wirkung dieſer denkwürdigen Gaſtſpielabende angedauert. Es ergoſſen ſich nach allen Richtungen hin fruchtbare Anregungen. Das Auge des Publikums wurde künſtleriſch neu geöffnet. Der nachahmende Eifer der deutſchen Schauſpieler fühlte ſich unruhig aufgereizt und der fachmänniſche kritiſche Beobachter mußte, wenn er anders ſeine Aufgabe ernſt nahm, von den Clichés des Alltagsurtheils abſehen, um wieder einmal an die weſenhaften Bedingungen der darſtellenden Kunſt anzuknüpfen. Er mußte die trockenen Allgemeinheiten — dieſe Conventionsmünzen im geiſtigen Verkehr — bei Seite legen und ſtand vor der unendlich reizvolleren Aufgabe, in möglichſt anſchaulich malenden Worten mit der Feder die Geſtalten nachzuzeichnen, die ihm mit der vollen bezwingenden Bildkraft der italieniſchen Schauſpielkunſt auf dem Theater entgegen getreten waren. Denn hier gilt es nicht blos einen Hymnus der Bewunderung zu ſingen, ſondern in Beobachtungen von concreter Genauigkeit für kommende künſtleriſche Generationen die Errungenſchaften

festzuhalten, durch welche die italienischen Darsteller in Tönen und Geberden die Ausdrucksmittel ihrer Kunst bereichert haben.

Bei dem redlichen Wunsche freilich, dieser verlockenden Aufgabe der theaterkritischen Portraitmalerei zu genügen, mußte sich dem Beurtheiler mehr als einmal der Seufzer Lessings aufdrängen:

„Die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei ... Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme, sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen" ...

In der That wird es dem Schriftsteller, der nicht gern in den Nebel hineinschreibt, mehr als einmal unbequem, daß dem Schauspielkritiker eines der wesentlichsten Hülfsmittel der Beweisführung nicht gegönnt ist: Das Citat. Ich beurtheile ein Buch — nun, so kann ich die Sätze des Autors als Zeugen vorfordern. Ich beurtheile ein Stück — so kann ich seine Begebenheiten in geordnetem Zuge bei dem Leser vorüberführen. Durch Notenbeispiele kann der Musikkritiker seine Meinung belegen, und was den Kunstrichter über Gemälde und Skulpturen angeht, so werden die Objekte seines Urtheils aufbewahrt, in Form und Farbe unverrückbar; an ihren Linien kann man die Berechtigung des Urtheils abmessen. Die Leistung des Schauspielers allein ist in dem Augenblick, da sie vor Gericht geladen wird, schon in ihre tausend Schallwellen und Lichtstrahlen auseinandergeflossen. Von dem Einen schärfer, von dem Andern flüchtiger wahrgenommen, je nach der Beschaffenheit von Auge und Ohr, wird sie sich nothwendig auch in den kritischen Abbildern immer verschiedengestaltig wiederspiegeln, ohne daß das eine oder das andere Bild einen überzeugenden Beweis seiner Echtheit mit sich bringen kann. „Ja, wenn man einen Ton vor Gericht stellen

könnte," sagt Claudia Galotti. Und doch — Töne vor Gericht zu stellen . . . es ist ein Haupttheil alles theaterkritischen Schaffens. . . .

Aber gerade die italienischen Schauspieler helfen uns über diese Klippen durch die erstaunliche, sinnliche Prägnanz hinweg, die den tiefsten Zauber ihrer Darstellnngen ausmacht und die Ursache ist, daß sich alle ihre Gestalten so tief und dauernd in unser Gedächtniß schmiegen. Alles Allgemeine ist aus diesen Darstellungen getilgt: Die Sonderart jedes bestimmten Charakters springt uns in persönlichen Unterscheidungszeichen reliefartig entgegen. Jedes gesprochene Wort ist mit dem vollen Inhalt der Scene gesättigt; jedes vernommene Wort wirft seinen deutlichen Schatten auf die Mienen des Hörers; jede Empfindung schreibt sich von innen heraus leserlich auf's Gesicht; jede Entschließung blitzt zuerst hell in mächtigen Augen auf und zuckt dann sichtbar bis in die Spitzen der Finger. So wird ein Bilderbuch von lebendigen Illustrationen jedes Bühnenwerkes geschaffen, es entsteht eine fortlaufende statuarische Erläuterung des Dramas und es wird zwischen Dichtung und Darstellung, zwischen der dramatischen Absicht und ihrem schauspielerischen Bild eine unmittelbare Uebereinstimmung geschaffen, die nicht blos als ein Sieg des technischen Vermögens die frostige Bewunderung des Kenners erweckt, sondern durch ihre beredte Gewalt die Kernwirkung des Dramas an sich steigert und somit aus dem innersten Mark der ganzen Kunstform geschöpft ist. Hier, hier liegt vor Allem die Bedeutung der fremden Künstler und das Geheimniß ihrer Erfolge auf der Schauspielbühne.

Mit zwingender Gewalt trat mir dieser Zauber der italienischen Bühnenkunst zuerst in Tommaso Salvini entgegen. Aus Wien, aus Pest und aus Prag war das Lob des Künstlers schon zu uns herübergeklungen, als wir in Berlin seine Bekanntschaft machen durften: Volltönig und

vielversprechend war dem Künstler sein Ruf vorausgeeilt — und das hat wohl sein Gutes, aber auch seine Gefahr. Die Geschwätzigkeit des Gerüchts hat schon manchem Tüchtigen einen Streich gespielt. Die im Voraus angeregten Erwartungen strecken sich oft unberechtigt in die Höhe und wachsen dann leicht der späteren Leistung über den Kopf. Aber bei Tommaso Salvini hatte das Gerücht nicht gelogen. Er erwies sich so groß wie sein Ruf und sein Sieg war ein vollständiger. Bezeichnender noch, als der laute Jubel nach den Aktschlüssen, war für den Eindruck, den der Künstler hervorrief, das leise Flüstern des Staunens und der Bewunderung, das oft unwillkürlich durch die Reihen lief, wenn in der Darstellung einzelne merkwürdige Züge hervortraten — Momente, die wie Offenbarungen der Schauspielkunst wirkten — mit unmittelbarer Ueberzeugungsgewalt. Salvini ist eine Natur von seltenem Adel, ein vornehmer Geist und ein ganzer Künstler. Groß in den Mitteln, welche ihm die Natur gegeben und die er bis zur Vollkommenheit artistisch erzogen hat, ist er noch größer darin, daß er diese Mittel nicht kleinlichen Zwecken dienstbar macht, nicht den lüsternen Versuchungen des Augenblicksbeifalls, sondern nur der lautern Kunst und der keuschen Wahrheit.

Im „Othello" bot der Künstler schon in der äußern Erscheinung eine Neuheit. Wir sind an rabenschwarze Othello-Köpfe gewöhnt, mit rothen wulstigen Mohrenlippen und hervorleuchtenden weißen Zähnen. Salvini stellt keinen Mohren, sondern einen Mauren dar — einen schönen edel gebildeten Mann von einer gelbbraunen Hautfarbe, an deren eigenartigen Bronceschimmer man sich so schnell gewöhnt, daß man auch Desdemonas Neigung nun leichter begreift. Es ist richtig, daß der Künstler in dieser Aeußerlichkeit von dem Wortlaut der Dichtung abweicht, wo von des Unholds „pechschwarzer Brust" wiederholentlich gesprochen wird, aber ich billige diese

Aenderung, weil sie dem sinnlichen Eindrucke zu Hülfe kommt und das bewegte Mienenspiel ermöglicht, durch das uns Salvini hinzureißen versteht. Im Uebrigen schien der Künstler in den beiden ersten Akten sich in einer Coquetterie zu gefallen, die freilich die seltenste und geistvollste ist: In der Coquetterie der Einfachheit und Mäßigung. Sah man indeß genauer hin, so fielen manche discreten Feinheiten auf. Wie sehr unterschied sich die ritterliche und ehrfürchtige Art, mit welcher er dem zornigen Brabantio begegnete, von dem lauten und herrischen Wesen vieler deutschen Darsteller dieser Scene! Aus der Rede vor der Signoria machen die Meisten eine in Schminke gewälzte comödiantische Vortragsübung: Welche Bescheidenheit, Herzensmilde und Harmlosigkeit lag dagegen in dem Ton, womit Salvini hier den Zauber darlegte, den er auf Desdemona ausgeübt! wie frei war die Rede von allen rhetorischen Aufdringlichkeiten! Von dem Augenblick an, da Desdemona eintritt, betrachtet Othello sie mit einem Blick voll Bewunderung. Es malt sich das höchste Entzücken, die dankbarste Rührung über den holden Besitz in seinen Mienen, als sie die Bitte ausspricht, ihn in den Krieg begleiten zu dürfen — und als Brabantio mit den Worten abgeht: „Sei wachsam, Sohn, hast Augen Du zu sehn! Den Vater trog sie — so kann's Dir geschehn" . . . da antwortet Othello: „Mein Kopf für ihre Treu" mit einem so gellenden Aufschrei des Erschreckens, daß wir empfinden: Da ist der Nerv seines Lebens berührt! Hier ist das Herz des Herzens getroffen!

Die erschütterndste Seelenmalerei entwickelte Salvini aber im dritten Akt. Eine düstre Ahnung wölbt sich schon im ersten Gespräch mit Desdemona über Othellos Stirn und zerstreut setzt er sich dann an den Tisch, um einen Feldherrnbefehl zu schreiben. Jagos hingeworfenes Wort, daß ihm das leise Wegschleichen Cassios nicht behagt hätte, ist ihm wie

ein Funke in die Seele gefallen, ohne daß er sich's doch eingestehen möchte, ohne daß er einen deutlichen Gedanken daraus zu machen wüßte, zu machen wagte. Den Augenblick hält Jago für geeignet, um ihm das Natterngift der Verleumdung einzuflößen — verstohlen und halblaut, denn jede übertriebene Vertraulichkeit wird durch die Hoheit Othellos ausgeschlossen. Und Othello hört — und hört nicht! Er lauscht — und schreibt weiter. Eine beängstigende, herzbeklemmende Spannung geht von dieser Situation aus. Wir zittern athemlos dem Augenblick entgegen, wo die elementare Gewalt entfesselt sein wird, die in Othellos Brust noch eingekerkert ist. Aber ruhig steht er auf und bittet Jago mit freundlicher Miene, nur deutlicher zu sein, nur nichts zu verhüllen, nur der schlimmsten Meinung den schlimmsten Ausdruck zu geben. Wie saugt er jetzt jedes Wort in sich ein! wie zeigt er uns, daß ihm Manches so fürchterlich einleuchtet! wie wirft jede Aeußerung Jagos eine neue Wolke auf das Gesicht Othellos! Aber ehe der Fähnrich merken soll, daß der Verdacht Wurzel faßt — lieber beißt sich Othello die Lippen blutig! lieber soll ihm die Brust zerbersten! Er widerlegt den Argwöhnischen und beschwichtigt ihn — aber in Tönen, denen wir anhören, daß sie aus einem zersprungenen Herzen heraufklingen. Das sind Töne, so ganz umflort von Kummer, so ganz eingehüllt in Traurigkeit, daß sie uns in der Tiefe der Seele bewegen. Und doch — er bleibt mannhaft aufrecht, er stützt die geballte Faust auf den Tisch, er bewegt sich nicht von der Stelle, und als Jago endlich sagt: „Ich seh', ich bracht' Euch etwas aus der Fassung" ... da zwingt er sich zu einem abwehrenden Lächeln und will ein verneinendes Wort sagen, aber die Kehle ist ihm zusammengeschnürt, er bringt zuerst keinen Ton hervor und muß dann mühsam die Worte herauskämpfen. Und nun bohrt und brennt es in seinem Innern; wie ein fressendes Feuer wühlt's in seinen Adern — der Verdacht schwebt um sein Gedächtniß,

„wie ein Rabe um ein verpestetes Haus" — und er empfindet, wie von nun an seine Thatkraft gebrochen, sein Leben geknickt ist. Er nimmt Abschied von seinem Heldenthum und seinem Kriegsruhm. Bei den Worten „Othellos Tagwerk ist gethan", sinkt er auf einen Sessel und Schmerztöne entringen sich seiner Brust, als wollte er das Mark des Lebens ausweinen. Da durchblitzt ihn der Gedanke: „Und wenn's erlogen wäre!" Zum ersten Mal ist jetzt seine Leidenschaft entfesselt. Er wirft Jago auf die Knie, er tritt ihn zu Boden, und — reicht ihm die Hand, um ihn wieder emporzuheben, denn schon ergreift ihn die Scham darüber, daß Othello sich selbst so vergessen konnte!

Befremdlich war die Darstellung der letzten Akte, die den Geist des italienischen Realismus athmeten, ohne seine verwegenen Erscheinungsformen, wie es bei Ernesto Rossi der Fall ist, aus dem Gluthkern eines ungestümen Temperaments erklärlich zu machen. Am Schluß der Tragödie thut Salvini sogar dem Dichter ein wenig Gewalt an: Er läßt den Vorhang unmittelbar nach Othellos Selbstmord fallen, so daß Keiner der Anwesenden mehr zu Worte kommt und die röchelnden Laute, die aus der durchschnittenen Gurgel hervordringen, den gräßlichen Schlußklang der Tragödie bilden. Das ist peinlich, ist niederdrückend. Ein gesprochenes Wort und sei es das gleichgültigste, würde alplösend wirken. Indeß scheint es, daß dieser Schluß auf der italienischen Bühne traditionell ist.

Salvinis „Hamlet" hat widerstreitende Empfindungen in mir erweckt. Die Bewunderung und der Widerspruch kämpfen um das Vorrecht Ein Wort des Zweifels drängt sich auf die Lippen und ein Wort der lebendigsten Anerkennung drängt sich nach. Mit dem tiefen Bedürfniß, den Künstler so recht aus dem Vollen zu loben, streitet die kritische Gewissenspflicht des Abwägens und Sichtens. Also kein

bezwingender Gesammteindruck — aber Einzelheiten, die dauernden Gedenkens werth sind. Kein ganzer Hamlet — aber Stücke davon, die eine geniale schauspielerische Gestaltungskraft bezeugen. Nicht das Shakespeare'sche Trauerspiel — aber Scenen daraus, die dem Tragöden Keiner nachspielen wird, wie sie ihm Niemand vorgespielt hat. Es gab Momente, wo Salvini so ganz und innig mit Shakespeare übereinstimmte, daß wir jetzt zum ersten Mal die Dichtung in ihrer wahren Gestalt zu erkennen glaubten; und dann gab es wieder andere Momente, wo der Darsteller und der Poet so getrennte Wege wandelten, daß wir ein Gefühl hatten, als würde uns ein liebgewordenes dichterisches Besitzthum ohne Scheu und Rücksicht vom Herzen gerissen. Ist es möglich, eine so zusammengesetzte Leistung mit den üblichen kunstrichterlichen Rubrikmarken abzustempeln? Ist es genügend, sie mit einem zusammenfassenden Schlagwort zu erledigen? Hier muß Schritt für Schritt dem Darsteller gefolgt und die Spreu muß vom Weizen auf's Vorsichtigste gesondert werden, damit auch nicht ein einziges Körnchen vorbeifällt, das für die bühnliche Darstellung des Hamlet-Charakters befruchtende Keime bieten kann . . .

In der ersten Scene war Salvini ganz Trauer, ganz Melancholie. Das „Geseufz beklemmten Odems" und „im Auge der ergieb'ge Strom" — das war es, was hier allein zum Vorschein kam, und zwar unstreitig in so edler und sympathischer Weise, daß diesem Dänenprinzen sogleich unser Mitgefühl zuflog. Jedes Wort war kummerschwer, jede Bewegung vom Schmerz befohlen. Aber auch der Monolog: „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!" war nur ein in die Lüfte gelispeltes Trauerlied, und schon weicht der Künstler von Shakespeare empfindlich ab. Hamlet klagt — gewiß! Aber er klagt heißblütig und mit Leidenschaft. Er klagt und verklagt in einem Athem. Er trauert mit geballten Fäusten

und zürnt mit Thränen im Auge. Es ist Groll und Wehmuth in der herbsten Mischung. Bei Salvini sah man zuviel die Wehmuth, zu wenig den Groll. Als Horatio in der folgenden Scene sagt: „Ich kam zu Eures Vaters Leichenfeier", hat Hamlet zu antworten: „Ich bitte, spottet meiner nicht, Horatio — Ihr kamt gewiß zu meiner Mutter Hochzeit!" Bei Salvini kam hier nicht die bittere Ironie zum Ausdruck, die selbstquälerisch in allen Wunden wühlt, sondern eine keusche schmerzliche Scham, die sich verlegen hinter ein Wort des Scherzes versteckt. Es war an sich ein sehr reizvolles mimisches Gemälde, aber wir sagen dennoch: zu viel Kunst, zu wenig Blut! In den Scenen mit dem Geist war dieser Mangel zuerst nicht bemerkbar. Die Art, wie Salvinis Hamlet das Gespenst auf sich wirken läßt, war ein Meisterwerk schauspielerischer Kunst. Wie er dem Geist mit allen Anzeichen des Entsetzens nachschleicht, — wie er durchfröstelt wird von der Ahnung, etwas Grauenvolles und Ungeheuerliches zu erfahren, — wie jedes Wort seines Vaters ihm messerscharf in die Seele schneidet — wie es das „schaudervoll! höchst schaudervoll!" als einen Seufzer aus gemarterter Brust vor sich hinstöhnt, — wie ihm die Thränen sichtbar vom Auge tropfen und ein Zittern des Schreckens durch die Glieder läuft, da war Salvini ganz der großartige Seelenmaler, der alle Mittel der Bühnendarstellung als Meister beherrscht, an dem kein Restchen von dilettantischem Unvermögen zurückgeblieben ist, der jede Fiber des Körpers in seiner Gewalt hat.

Nach der Entfernung des Geistes aber muß es dem Prinzen durch Hirn und Adern fahren wie ein Gewitter. Was er denkt und spricht, ist jetzt nur ein einziger empörter Aufschrei gegen den Mörder seines Vaters — bis sich Hamlet in dem Rufe Luft macht: „O Schurke! . . . lächelnder, verdammter Schurke!" . . . Diese Worte — fehlten. Die Worte „Schreibtafel her" — fehlten. Die beißende Bemerkung: „Es

lebt kein Schurke im ganzen Dänemark" — fehlte. Vom alten Hamlet war wenig übrig geblieben. Dem Rothstift war Alles zum Opfer gefallen, was nicht der verweichlichenden Auffassung des italienischen Tragöden entsprach. Und da zeigte sich's denn, daß Salvini ohne Zweifel einen ungesunden Hang zur Empfindsamkeit hat. Er ist maßlos — in der Mäßigung. Er tilgt aus den ersten Akten gern alle erregten Stellen hinweg, um für eine spätere Explosion seinen ganzen Besitz an Kraft und Blut aufzusparen, und so wird alles Leidenschaftliche in unzulässiger Weise abgetönt und temperirt. Darum warteten wir auch vergebens auf jene Sarkasmen Hamlets, die wie Blutstropfen aus einer Wunde hervorquellen, — auf alle jene stachligen und zerfleischenden Worte, die dem Sprecher nicht mindere Qualen bereiten als demjenigen, an den sie gerichtet sind. Dieser satirische Zug war aus Salvinis Hamlet völlig herausgewaschen. Er gab immer Thränen, wo wir ätzende Lauge erwarteten. Er war immer nur Trauerweide und niemals Dornbusch. Das ist der wichtigste Einwand, der gegen ihn erhoben werden muß.

Im zweiten Akt zeigte sich der gerügte Fehler besonders in den Scenen mit Rosenkranz und Güldenstern und mit Polonius, während sich in andern Stellen die Leistung zu außerordentlicher Höhe emporhob. Bei der ersten Erwähnung der wandernden Komödianten sehen wir an einem plötzlichen Aufflammen der Augen, wie in Hamlet der Plan erwacht, dem König durch ein Theaterstück sein Geheimniß zu entreißen; während der Rede des Schauspielers versinkt der Prinz dann in seinen Plan und in träumerische Gedanken, aus welchen er durch jede Aeußerung des Polonius unfreundlich aufgeschreckt wird; dann nimmt sein Gesicht einen ganz andern Ausdruck an und der erheuchelte Wahnsinn kommt wieder zu seinem Rechte. Es ist erstaunlich, mit welcher Schärfe Salvini durch solche kleinen mimischen Andeutungen den eigentlich dramatischen

Vorgang der Tragödie heraus arbeitet und die einzelnen Theile auf's Deutlichste abgrenzt. Man hat nicht mit Unrecht gesagt, daß sein beredtes Mienenspiel wie eine ununterbrochene Interlinear-Version zwischen Rede und Handlung hinläuft. Und wie zeigt sich das erst in dem Monolog: „Sein oder Nichtsein!" Hier hat uns Salvini gleichsam einen freien Blick in's menschliche Gehirn eröffnet und den Prozeß der Gedankengeburt unmittelbar bloßgelegt.

Den Höhepunkt erreicht sein Hamlet im dritten Akt. Die berühmten Lehren für die Schauspieler wurden mit königlicher Leutseligkeit und im liebenswürdigsten Konversationston gesprochen. Die Mahnung an Horatio, den König während des Schauspiels zu beobachten, wird in ihrer vollen schmerzlichen Bedeutung zur Geltung gebracht — und nun das stumme Spiel während des Theaters! Eine scheinbare Kavalier-Laune und Arglosigkeit verdeckt die ruhlose nervöse Ungeduld, die Hamlet bis in die Fingerspitzen durchrieselt. Er hat die Rolle des Schauspielers in der Hand und wendet während des Stücks langsam die Blätter um, während sein Auge am Gesicht des Königs und der Königin haftet und die lauernde Furcht sich in allen seinen Mienen spiegelt. Und als endlich der König sich entfernt und Alle ihm bestürzt folgen, da schleudert er die Blätter in die Höhe — ein erschütternder Schrei entringt sich ihm, und lachend und weinend wirft er sich Horatio an die Brust. Es war ein mächtiger Moment, der die tiefste Wirkung hervorrief! Und doch wurde er noch in der Scene mit der Königin übertroffen. Die Rede, in der Hamlet seiner Mutter ihren früheren und ihren gegenwärtigen Gemahl schildert, beginnt mit den Worten:

> Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies, —
> Das nachgeahmte Gleichniß zweier Brüder.

Hier zeigen die Darsteller gewöhnlich auf zwei Wandgemälde oder halten der Königin ein Medaillon vor. Salvini

bedarf solcher Hülfsmittel nicht. Er malt die Bilder der Beiden — in die leere Luft. Er zwingt die Königin, jedem seiner Blicke, jeder Bewegung seiner Hände zu folgen — und nun stehen die Gestalten von Hamlets Vater und von König Claudius mit einer sinnlichen Anschaulichkeit und Farbenklarheit vor uns, als sähen wir sie al fresco dort oben hingemalt. Ein Triumph der Redekunst, wie ihn schwerlich ein zweiter Schauspieler aufzuweisen hat.

Der vierte Akt litt wesentlich an den Willkürlichkeiten der Bearbeitung. „Amleto" ist eben eine ganz andere Dichtung als unser Hamlet und „Guglielmo" Shakespeare ein ganz andrer Mann, als der unsterbliche William. Man denke nur z. B., daß im vierten Akt, damit eine Verwandlung vermieden wird, Hamlet in einer und derselben Scene nach England geschickt wird, um nach Verlauf einer Viertelstunde brieflich seine Ankunft und den Plan seiner Rückkehr zu melden! Etwas Sinnloseres ist kaum jemals auf der Bühne gesehen worden. Es würde sich auch kaum gelohnt haben, nach dem dritten Akt noch im Theater zu bleiben, wenn nicht am Schluß die Gefechtsscene zwischen Hamlet und Laertes ein äußerst spannendes und elegantes Schauspiel geboten hätte. Die Verwechselung der Rappiere wird bei Salvini noch dadurch ermöglicht, daß er sie als einen von Hamlet beabsichtigten Fechterstreich darstellt und also jede Mitwirkung des Zufalls von der Katastrophe ausschließt. Nachdem er durch das spitze Rappier des Laertes verwundet worden ist, erkennt er den tückischen Plan, schlägt dem Gegner die Waffe aus der Hand und bietet ihm dann mit einer ritterlichen Verbeugung seine eigene an. Die Vergiftung des Königs — fällt fort, und Fortinbras — kommt gar nicht auf die Scene. Großes und Verfehltes bietet Salvini's Hamlet. Aber selbst da, wo dieser Künstler irrt, bleibt er bewundernswerth in den schauspielerischen Mitteln, durch welche er seinen Irrthum vertheidigt.

In einem neuen Licht ließ Salvini seine künstlerische Kraft in Friedrich Halm's Schauspiel „Der Sohn der Wildniß" hervortreten, das in der italienischen Uebertragung seltsamer Weise ungleich liebenswürdiger wirkt als in der deutschen Urschrift. Die schmucklose Prosa, in die das Stück übersetzt ist, sitzt dem Inhalt viel besser, als das kostbare Versgewand des Originals. Ingomar spricht bei Halm in viel zu prächtigen und wohltönigen Worten und dadurch wird die seelische Wahrheit der Charakterentwickelung verdunkelt. Halm hat die Stimmungen stets richtig angedeutet, aber sie kommen nicht in ihrer Muttersprache zum Ausdruck. Ingomar pflanzt Veilchen und Vergißmeinnicht, wo wir Nesseln und Cacteen erwarten — er ist ein so süßrednerischer Tektosage, daß er ohne Weiteres Mitarbeiter an der „Deutschen Dichterhalle" werden könnte. Seine schöngekämmten Worte passen sehr übel zu den borstigen Brauen, dem zottigen Bartgestrüpp und der drohenden Löwenmähne. Kurz, Friedrich Halm, der melodische Sprachmeister, hat da, wo er in die Haut des Tektosagen schlüpfen mußte, nicht sorgfältig genug sein dichterisches Incognito zu wahren gewußt und läßt den rhythmischen Feinschmecker, den formvollen Poeten, der seinen Sophokles und Goethe mit allem Nutzen gelesen hat, immer sehr zur Unzeit aus den Thierfellen der ungeberdigen Naturssöhne hervorgucken. Ueberdies stört in den deutschen Aufführungen die übertriebene Empfindsamkeit, die sich wie ein langer Syrupfaden von der ersten bis zur letzten Scene hindurchzieht. Halm selbst hat sich über diese Art der Darstellung bitter beklagt. Hans Hopfen, der dem Dichter persönlich nahegestanden hat, berichtet, daß er sein Poem als Lustspiel aufgefaßt und mit einer leisen Beimischung von Ironie gewürzt wissen wollte. Diesen Lustspielcharakter der Dichtung hat Salvini nun in der entzückendsten Weise wiederhergestellt. Sein Ingomar ist ein täppisch zugreifender, unbeleckter Naturbursche, dem wir aber wegen seiner

prächtigen Grandherzigkeit von Anfang an gut sind und den wir dann mit innerster Belustigung von den zarten Fesseln der Verliebtheit umschnürt sehen, gegen die er sich vergebens mit seiner roh um sich schlagenden Naturkraft zu wehren sucht. Ein verliebter Cyclop, ein zärtlicher Hüne, ein Riese, der durch ein Spinngewebe zu Falle kommt und über eine Rosenknospe stolpert, — die Komik in diesen Gegensätzen hat Salvini mit der liebenswürdigsten Schalkhaftigkeit zur Geltung gebracht.

Zuerst malt er die Verwilderung des Tektosagen in vielen einzelnen drolligen Nuancen. Wie er sich beim Erwachen streckt und reckt, wie er mit beiden Händen zugleich den Trinkbecher an den Mund setzt und sich dann mit dem nackten nervigen Arm über die Lippen fährt, wie er uns in jeder Bewegung und in jedem Schritt durch tausend geschickte Ungeschicklichkeiten belustigt, da ist er ganz der Sohn der Wildniß, das verbauerte Kind der Natur. Sein Spott über Myrons nimmer versiegenden Thränenborn, sein Wohlgefallen an der ersten trotzköpfigen Aeußerung Parthenias, sein naives Verwundern über ihr Thun und Lassen, die Unbefangenheit seiner Frage: „Was ist das, Liebe?“ — sein Erstaunen über sich selbst, daß er, der Herr, für die Sklavin Blumen herbeiholt ... das Alles war zum Aufjubeln frisch und köstlich. Jeder Ton Natur, jede Regung Wahrheit. Auch in den empfindungsvollen Stellen fiel der Sohn der Wälder nie aus der Rolle. In dem Monolog am Anfang des dritten Actes wehrt er sich gegen die Liebe, wie gegen eine fremde Macht, die er noch als Bürde, als Unbequemlichkeit empfindet und die er gern von sich herunterschütteln möchte. Salvini setzt sich während dieses Monologs auch einmal auf die Bank, auf der Parthenia ihren Schleier vergessen hat. Zärtlich blickt er ihn zuerst an, um ihn dann mit plumpen und ärgerlichen Bewegungen von der Bank auf den Boden zu schieben. Mächtig war der Augenblick, wo in Ingomar die sinnliche Lust erwacht und er

Parthenia mit einem ungeschlachten Griff an sich ziehen will, bis er nach vergeblichem Kampf mit ihr besiegt, unter Thränen sich auf die Erde wirft, weil er sich nun in einem undurchbrechlichen Zauberbann gefangen fühlt, — weil er fühlt, daß er, der trotzige Kriegsheld, der sich noch soeben gerühmt hat, daß er unbesiegt zu den Göttern gehen wird, von einer kleinen weißen Hand bemeistert, von einem Frauenlächeln widerstandslos unterjocht ist! Voll Schelmerei und Heiterkeit war wieder der Schluß des dritten Actes. Wenn Ingomar-Salvini mit dem Erdbeerkörbchen der Geliebten voranschreitet, aber immer von Neuem inne hält und sich mit einem innigen Blick nach ihr umschaut, da fühlt man, daß sich gleichsam die Strahlen aus Parthenias Augen zu einem Leitseil verdichtet haben, an welchem sich der wilde Tektosage nun gängeln läßt, wie ein Kind. Die Dichtung erscheint hier in einem ganz neuen reizvollen Licht. Salvini hat ihr mehr gegeben, als er von ihr empfangen hat und er setzt diese bereichernden Spenden fort bis zur letzten Scene — bis zum letzten Wort. Es war ein poetisches, von den heitersten Lichtern umtändeltes Gemälde, in welchem ich keine einzige Linie als eindruckstörend zu nennen wüßte. Zum Verlieben drollig war diese originelle Darstellung Ingomars, in welcher sich der Schauspieler verbessernd über den Dichter gestellt und an den gegebenen Worten des Dramas kühn vorbeigegriffen hat, um die unweit davon liegende dichterische Absicht in Leben und Anschauung zu übersetzen.

Eine eigenartige Folge hatte Salvinis Auftreten in Giacomettis Schauspiel „Il morte civile“ ... einem jener Sträflingsdramen, durch welche man von der ersten bis zur letzten Scene die Zuchthauskette klirren hört. Salvini fand da zwei reizvolle Momente zur Entfaltung seiner Kunst: Zuerst die Schilderung einer Flucht aus dem Kerker, die er mit einem beispiellosen Reichthum des Geberdenspiels in allen ihren Einzelheiten pantomimisch vor Augen führte — und sodann

die Sterbescene, in welcher sich der sonst so edelgeartete Künstler in einen abscheulichen Naturalismus verirrte. Es beruht diese grausame Kleinmalerei des Sterbelagers auf einem großen ästhetischen Mißverständniß, das selbst Derjenige erkennen muß, der sich im Uebrigen nicht zu den nervenschwachen Aesthetikern gesellt, welche die Darstellung des Unschönen aus dem Bereich der Bühnenkunst am liebsten völlig ausscheiden möchten. Aber sicherlich hat das Häßliche in der Aesthetik nur da seine Berechtigung, wo es als künstlerisch bezeichnendes Moment hervortritt — und bei dem Sterben auf der Bühne liegt das bezeichnende Moment doch wahrlich nicht in dem körperlichen Auflösungsproceß, sondern in dem tragischen Schicksal. Nicht die physischen Erscheinungsformen des Sterbens sollen uns erschüttern, sondern das düstere Eintreten eines unwiderruflichen Verhängnisses, der schmerzliche Abschied vom hellen Tag des Daseins und der lieblichen Gewohnheit des Athmens. Und das Hervorrufen dieses Eindrucks ist ohne alle naturalistische Verwegenheiten gewiß erreichbar. Nun giebt es freilich manche deutschen Darsteller, die allzu geschmackvoll sterben und sich für ihren Theatertod die kleidsamsten Posen suchen. Ich habe Tragödinnen gesehen, die in der Sterbescene noch Zeit fanden, eine rebellische Kleiderfalte zu glätten oder eine widerspenstige Haarlocke zurückzustreichen. Dennoch ist ihre schauspielerische Putzsucht leichter zu ertragen, als das Wagniß italienischer Tragöden, zwischen die Blätter einer Dichtung eine anatomische Bilderſammlung einzufalzen. Salvini erspart uns im „morte civile“ keine von allen körperlichen Entstellungen, die dem Tode vorausgehen: Das erdfahle Gesicht, das glasige Auge, die heisere röchelnde Stimme, das zurücksinkende Kinn, die krampfig zusammengeballten Fäuste, die welken herabfallenden Arme und endlich das letzte Zucken der Nerven, das Krümmen des Leibes ..... es ist ein Bild, das mit schonungsloser Kraft unsere Blicke an sich fesselt, die sich zuerst beleidigt davon

abwenden wollen. Der Vorhang scheint sich nur wenige Augenblicke vor dem Eintreten der Leichenstarre zu senken! Hier zeigt sich der romanische Hang zur Grausamkeit in dem Aufsuchen und Festhalten einer so schauerlichen künstlerischen Maskerade. Auch Sarah Bernhardt hat aus dem Sterben auf der Bühne ihre Spezialität gemacht und das Publikum zweier Welten hat ihre Leichengemälde mit fröstelndem Entzücken beobachtet. Aber es ist keine künstlerische Wirkung, welche hier die Zuschauer fesselt, sondern nur jene grausame Wollust der Selbstqual, die einst den Geißelungen der mittelalterlichen Flagellanten zu Grunde lag.

Und doch hat Salvinis Auftreten gerade in diesem Stück litterarische Anregungen gegeben: Der Zuchthäusler wurde als Bühnenfigur wieder beliebt bei den Künstlern. Das alte Repertoir der Porte Saint Martin wurde neu durchsucht und selbst der vielbeweinte „Courier von Lion" stieg wieder aus der Versenkung. Die „beiden Galeerensklaven", jenes alte italienische Sensationsstück, erschien in neuer Gewandung und endlich wurde das Verbrecherdrama in die vornehmste schriftstellerische Toilette eingekleidet, als Adolf Wilbrandt seine so unerfreuliche „Tochter des Herrn Fabricius" schrieb, um in Adolf Sonnenthals wechselvolles Repertoir endlich auch eine Sträflingsstudie einzufügen. Der Mittelpunkt aller dieser Dramen, die für Freunde von feuchten Theaterabenden berechnet sind und wie eine hydraulische Presse auf die Thränendrüsen von ganz Deutschland gedrückt wurden, ist stets der bekannte edelmüthige Zuchthäusler, der bei der Rückkehr aus der Strafanstalt eine solche Fülle von Herzensadel und Seelengröße mitbringt, daß sich eigentlich jeder Theaterbesucher schämen muß, der nicht selbst schon gesessen hat. Diese Theaterzuchthäusler haben alle dasselbe Gesicht. Natürlich litten sie unschuldig. Ihre Richter sind hassenswürdige Unmenschen. Um das Haupt des Sträflings dagegen

wird eine Gloriole gewoben und die unbestraften Leute im Parquet treten tief gegen ihn in den Schatten! Adolf Wilbrandt hat dieses traditionelle Sträflingsgesicht durch feinere Züge retouchirt. Es ist sinnig gedacht, daß der alte Fabricius in dem vierundzwanzigjährigen Schweigen des Zuchthauses sich des Klangs der eigenen Stimme entwöhnt hat; es ist gut geschildert, wie er mit seinen müden Greisenaugen verwundert in eine Welt schaut, die durch große Ereignisse und große Erfindungen inzwischen eine neue Gestalt angenommen hat. Aber diese spärlichen psychologischen Feinheiten können uns in der Kellerluft des empfindsamen Verbrecherdramas den Aufenthalt nicht erträglich machen, zumal die tragische Erschütterung vermieden und durch die weichmüthige Lüge des guten Ausgangs ersetzt wird. In der letzten Scene wird Alles hübsch glatt gestreichelt, hübsch in Ordnung gebracht, die brüchigen Schicksale werden neu gekittet und der gesunde ästhetische Geschmack, der schon durch die vorausgegangenen theatralischen Grausamkeiten verstimmt ist, wird durch die triviale Gutmüthigkeit der Schlußscenen noch tiefer empört. Emanuel Geibels Distichon findet seine Bewährung: „Weichliche Rührung erschlafft das Gemüth, die Erschütterung stählt es — aber die sinkende Kunst badet in Thränen sich gern." Gleichwohl haben die empfindsamen Leute an derlei nassen Abenden ihre Freude und legen das thränenbenetzte Taschentuch, das sie nach Hause bringen, mit bewegtem Herzen in den großen Familienwaschkorb.

Es ist die Schuld Salvinis und seines „morte civile", daß sich unsere Künstler mit so plötzlicher Vorliebe nach Gestalten umsahen, für welche ihnen irgend ein Sträfling hatte Modell sitzen müssen — „sitzen" in des Wortes wörtlichster Bedeutung. Aber gern nahmen wir die fatale Nachwirkung mit in den Kauf um der großen Beispiele Willen, die Salvinis Auftreten unseren heimischen Künstlern vor Augen gestellt hat. Die Schauspielkunst als die Kunst der Seelen-Malerei und

Menschenzeichnung, als die Kunst der bildnerischen Veranschaulichung von inneren Vorgängen zu verehren — erst Salvini hat es uns wieder gelehrt; er hat gezeigt, wie der Körper zu einem fügsamen Instrument erzogen werden kann, das jedem Anschlag der Empfindung willig nachgiebt und von dem Künstler wie eine Klaviatur beherrscht und bewegt wird. Der Eindruck dieser leiblichen Unabhängigkeit eines Schauspielers, der sich völlig aus dem Bann seiner Glieder befreit hat, mußte aber gerade in Deutschland doppelt fruchtbar wirken, weil die Vernachlässigung des sinnlichen Eindrucks auf der deutschen Schaubühne in bedauerlicher Weise überhand genommen hat und in der sublimen Denkarbeit der Absichten und Auffassungen unseren Künstlern immer mehr eine ausdrucksvolle darstellerische Technik entgleitet. Das schauspielerische Vocabularium ihrer Geberdensprache ist oft von trauriger Dürftigkeit, die körperliche Erziehung zur theatralischen Kunst wird vornehmthuend unterschätzt und so scheint unsere Bühne immer mehr der Herrschaft von klugen Sprechern anheimzufallen, welche die Schauspielkunst in eine Hörspielkunst zu verwandeln drohen und sicherlich besser auf den Pulten der Vorleser zu Hause wären, als „zwischen Latten und Pappendeckeln", in der Welt der Bretter, die auf sinnliche Wirkung begründet ist, und in den Asylen einer Kunst, die ihren Namen thatsächlich daher hat, daß sie dem geistigen Inhalt das körperlich sichtbare Bild verleiht. Tommaso Salvini hat mit der naiven Kühnheit des Genies an diese Urbestimmung der Schauspielkunst wieder angeknüpft und mit dem königlichen Lächeln Othellos ruft er uns zu: „Das ist der ganze Zauber, den ich brauchte."

Ernesto Rossi.

In noch reicherem Maße als Tommaso Salvini hat uns Ernesto Rossi die Eigenart der italienischen Schauspielkunst erkennen und bewundern lassen. Denn während Salvini durch die Ungunst äußerer Verhältnisse sich bewegen ließ, seinen Besuch kurz abzubrechen und nur in einer spärlichen Anzahl von Darstellungen sein ganzes künstlerisches Vermögen zu entfalten, so hat dagegen Rossi, durch die Gunst des Publikums und die Gönnerschaft hoher Freunde festgehalten, in einem lang andauernden Gastspiel alle Gaben seiner Kunst vor uns ausgeschüttet und eine Fülle mächtiger Gestalten lebendig, wie wir sie niemals gesehen haben, auf die Bühne gezwungen: Als Romeo ganz Knabe und als Lear ganz Greis, als Macbeth ein Erzbild der Heldenkraft und als Hamlet eine Statue des Daseinsschmerzes — in allen schauspielerischen Verwandlungen aber von überzeugender Echtheit und Identität und darum auch in allen von gleicher Wirkung. Eine Wanderung über die höchsten Gipfel der Tragik waren vor Allem die Shakspeare-Abende, die uns Rossi geboten hat. Die kühnsten Gebilde des großen Britten ließ er in schneller Folge an uns vorüberziehen und unternahm so eine vollständige Weltumseglung der Darstellungskunst, bei der kein

Gebiet des Empfindungsglobus unberührt geblieben, bei welcher der ganze Sprachschatz der Schauspielkunst in Lauten und Geberden vor uns ausgebreitet wurde. Wir sahen des Künstlers Auge sich in Todessehnsucht schmerzlich umwölken und sahen es in heißem Lebensdurst aufstrahlen. Wir sahen seine Hände sich bald wie Flügel eines Genius emporbreiten und bald wie Krallen eines Thieres krümmen. Wir sahen seinen Körper sich bald in den Verzweiflungen der Sehnsucht winden und bald unter den Frostschauern des Entsetzens erzittern. Wir sahen jede ins Außerordentliche gesteigerte Empfindung mit einer Kunst wiedergegeben, welche das innere Leben gleichsam transparent erscheinen ließ und der Beobachtung unmittelbar bloslegte . . . und so ließen wir uns von dem Künstler in geschwindem Lauf durch Himmel und Hölle des Menschenherzens führen.

Bei jedem anderen Darsteller hätte der schnelle Gang einen Eindruck der Ermüdung zurückgelassen. Man wandelt nicht ungestraft so lange im Schatten der düstersten Seelenprobleme. Das Auge verliert seine wache Empfänglichkeit, das Herz seine schmiegsame Hingebung, wenn das Ungeheure zur Alltagsnahrung wird. Man erwäge nur das Aeußerliche, daß wir Rossi an fünf Shakespeare-Abenden zweimal sich vergiften, einmal im Wahnsinn sterben, einmal sich die Gurgel durchschneiden und einmal unter den Schwertstreichen eines Gegners verbluten sahen! Das ist eine Häufung von theatralischen Sterbefällen, die dem Tod seine Schrecken rauben könnte. Aber bei dem genialen Italiener wird die Gefahr der Abspannung und einer gewissen erhabenen Langenweile schon deshalb ausgeschlossen, weil er in Folge seiner unbegrenzten körperlichen und seelischen Verwandlungskunst jede Gestalt sofort mit kräftigen Griffen aus der weiten Nebelwelt des Allgemeinen, des Fachs und der Gattung heraushebt, um sie immer schon auf den ersten Blick mit ihrem innigsten Eigen-

wesen und ihrem persönlichen Leben, in klare Charakterfarben getaucht, vor uns hinzustellen. Da giebt es keine weichlichen Abrundungen und glatten Unbestimmtheiten; jedes Muskelzucken, jede Stirnfalte ist persönlich bezeichnend. Ja, selbst die gleichen Empfindungen kommen in den verschiedenen Rollen immer anders zur Erscheinung: Jedes Gefühl nimmt erst den Durchgang durch die Grundfarbe des Charakters, ehe es vom Künstler den Ton und die Gestalt empfängt. In dieser satten individuellen Färbung jeder Rolle wird Rossi selbst von seinem künstlerischen Waffengenossen Salvini nicht erreicht, und lediglich diesem Vorzug des Künstlers entkeimen jene theatralischen Uebertreibungen, die in seinem Spiel bisweilen dem discreten Geschmack empfindlich sind.

Die vis superba formae, mit welcher sich Salvinis edle Gestalt vor uns aufrichtet, ist ihm allerdings versagt und als er im „Othello" zuerst vor uns hintrat, mußte man sich langsam an einige störende Aeußerlichkeiten zu gewöhnen suchen. Man sah sich einem etwas bequem gewordenen Othello gegenüber, dessen Gestalt schon einer unedlen Fülle zuneigt und in dessen Haar bereits das Alter seine schattigen Fäden gemischt hat: Ja, in der Mitte des Kopfes macht sich sogar deutlich eine Lichtung bemerkbar, die der Künstler — in einer übel angebrachten Geringschätzung kleiner Hülfsmittel — zu verdecken verschmähte. Die ohnehin paradoxe Erfindung des Dichters von der Liebe einer Venetianerin zu einem Mohren büßte dadurch noch mehr an Glaubhaftigkeit ein, und nur wenn die Zärtlichkeit Othellos über sein braunes Gesicht ihren freundlichsten Schimmer goß, wurde die ganze Gestalt gleichsam von dem Wiederschein der inneren Schönheit verklärt. Salvini hat uns durch die Macht der Erscheinung schon beim ersten Blick siegreicher gefangen genommen. Aber wie bald hat Rossi das leise Widerstreben des Auges durch seine künstlerische Gewalt überwunden! Die einzelnen Hülfsmittel, welche er für die Be-

redsamkeit der Darstellung heranzieht, reichen vom Scheitel bis zur Sohle. Alles an ihm spielt mit. In der Leidenschaft schwellt ihm der Athem die Brust, und in dem Aufruhr des Zorns strammen sich ihm die Halsmuskeln. Die natürliche Beweglichkeit des Italieners kommt ihm dabei zu statten — zwischen Herz und Hand ist die Telegraphenverbindung in keinem Augenblick unterbrochen. „Die rechte Hand Rossis und ihre linke Schwester", so sagt der beste Beobachter seines Spiels, Ludwig Speidel, „stecken voll dramatischer Tugend. Als Ganzes und in die einzelnen Finger aufgelöst reden sie eine verständliche und überzeugende Sprache. Die zehn Finger sind bei ihm wie ein Alphabet, das zur Bildung von Wörtern vieler Zusammensetzungen fähig ist." Ein Schauspielerpaar für sich sind seine jeden Ausdrucks fähigen Augen — mag sie nun Othello bei der Rückkehr nach Cypern mit durstiger Sehnsucht auf der lieblichen Gestalt Desdemonas gleichsam spazierenwandern lassen, oder mag er, mit dem Gift des Argwohns, alle Kraft des Lebens in seine Blicke zusammenraffen, um sie Desdemonen wie spitze Dolche bis in den Grund der Seele zu bohren.

Auch in der Sprache hat der Künstler ganz eigenartige Ausdrucksmittel, obwohl sein Organ weder den Glanz noch die Biegsamkeit hat, die Salvinis Stimme besitzt. Aber die Tonleitern, die das gesprochene Wort durchlaufen kann, genügen ihm nicht. Er fügt unartikulirte Laute hinzu und erreicht damit tiefste Wirkungen. Wenn Jago ihm das Gift der Eifersucht in die Seele tröpfelt und allmählich auf Othellos dreifach gestähltes Männerherz das ätzende Gift seine Wirkung übt, so beantwortet er die Worte Jagos aus bedrückter Brust mit unmittelbaren Schmerzenslauten, die uns wie das Aechzen eines Baumes berühren, in dessen harten Stamm die zischende Axt fährt. Im Zorn hat Rossi gewisse knirschende, ja bellende Töne, die uns mit einer merkwürdigen Elementargewalt er-

greifen. Hier schweift er oft in noch wenig ausgebeutete Gebiete der Schauspielkunst. Ludwig Dessoir hatte einzelne solche kühne Naturtöne als „Richard III." Adolf Sonnenthal hat sie für seinen Risler mit wunderbarer Kraft verwendet. Für Schauspieler, die etwas wagen dürfen, bietet sich hier ein wichtiges Objekt der Nachahmung.

Nicht minder merkwürdig sind die Laute der Zärtlichkeit, die Rossi besitzt. Bisweilen wagt er hier Ausflüge in das Gebiet des Thierlebens, die man keinem Andern gestatten möchte — und dennoch haben sie bei Rossi nur die Wirkung einer liebenswürdigen menschlichen Aufrichtigkeit: Wir glauben die Natur selbst zu belauschen. Wenn er Desdemona auf Cypern vor dem Hauch der Nachtluft mit seinem schnell zu einer Capuze geformten Mantel schützt und ihr dann sein berühmtes, von Wollust zitterndes „Andiamo!" zuraunt, so versinkt das waffenstarrende Cypern des Türkenkriegs vor unsern Augen ins Meer und das Kypros des Alterthums, die Heimathsinsel Aphroditens, steigt mit ihrem Rosenduft und ihrer heiteren Sinnesfreude aus dem Schaum der Wellen. Und wenn er nach Jagos ersten Einflüsterungen die hereintretende Desdemona mit lauernden Blicken mustert, bis vor der überzeugenden Keuschheit ihrer Erscheinung sein Mißtrauen zerthaut, wie findet er da in seinem einzigen „no!" einen Ton — so freudig und glaubensvoll, daß uns hier sein treuherziger Widerstand gegen das Wirken der Verleumdung bis ins Innerste erschüttert.

Begreiflich ist es, daß der Künstlerin der Ueberreizung des artistischen Machtgefühls sich bisweilen zu naturalistischen Verwegenheiten hinreißen läßt. Indessen ist er als Othello auch dann nicht beleidigend. Er ist sehr häufig kühn, aber niemals roh und wenn er uns selbst im letzten Augenblick durch die ächt italienische Schrulle befremdet, daß er Othellos Sterbelaute mit vorgestreckten Kinnladen ausröchelt und den Dolch in der Gurgel stecken läßt, so geschieht

es ohne beleidigende Aufdringlichkeit im Hintergrund der Bühne und erscheint nur als ein Ausfluß des schauspielerischen Pflichtbewußtseins, in der anschaulichen Wiedergabe der Situation bis an die Grenze des Denkbaren schreiten zu müssen.

Ein Vorurtheil gegen die italienische Schauspielkunst hat lange Zeit bei denjenigen gewaltet, welche auch auf das umfriedete Gebiet der Kunst den modernen dünkelvollen Partikularismus der Racen übertragen wollten: Der Eintritt in die reiche Gestaltenwelt Shakespeares sollte den romanischen Künstlern nur bedingt gestattet sein; hier wurden die Grenzlinien ihrer Wirkung gezogen. Ernesto Rossi würde das Vorurtheil in entscheidender Weise entkräftet haben — und wenn er keine andere Rolle als den „Macbeth" gespielt hätte. Das war Macbeth in Aussehen und Haltung, in Schritt und Tritt! Auf dem wettergebräunten faltenlosen Gesicht, das von einem lichten Vollbart umrahmt wird, liegt ein straffer und harter Zug germanischer Männlichkeit, mit welchem der breite, kräftige Nacken, der nervige Hals, die hochgewölbte Brust, der gedrungene Wuchs der Glieder trefflich zusammenstimmt. Und nur um die von dunklen Ringen umzogenen Augen breitet sich dämonische Finsterniß, lagern die von den nächtlichen Fieberträumen zurückgebliebenen Schatten des Ehrgeizes, welcher sich schon in dem ersten widerwilligen Niederknien vor dem König charakteristisch ankündigt. Es ist ein wunderbares Gemälde der Schauspielkunst, wie nun Macbeths ehernes Gesicht unter der Wirkung seiner Gewissensmartern vor unseren Augen immer mehr verrunzelt und verwelkt, wie der heldische Ausdruck entschwindet und die kriegerisch straffe Kraft des Mörders von innen heraus unterhöhlt wird, bis sie unter den Schwertstreichen Macduffs nach einem letzten wüthenden Ermannen zusammenbricht. Beredteres ist auf dem Theater selten bewundert worden, als das Geberdenspiel Macbeths, bevor er sich zur That entschließt und sein

Entsetzen vor sich selbst, nachdem sie geschehen ist: Ein merkwürdiges inhaltsreiches Lächeln, womit er der Lady sein „sono resoluto“ zuflüstert, ein Lächeln, worin sich die geheuchelte heitere Entschlossenheit mit dem Ekel vor der feigen Meuchelthat zu einer nie gesehenen Mischung zusammenfindet — Macbeths schreckenvolles Heraustaumeln aus dem Schlafzimmer mit den beiden blutgerötheten Dolchen in den krampfhaft geballten Fäusten — die schauerlich überfröstelnde Beredtsamkeit in seiner Schilderung der Mordscenen — das jähe Emporstraucheln bei der Rückkehr in das Gemach der Todten und dann das als mimisches Leitmotiv durch das ganze Trauerspiel fortgesetzte Hinstarren auf die Hände, auf welchen der geängstigte Blick des Mörders die grauenvollen Blutflecke immer wieder erscheinen sieht . . . es waren Freskomalereien der Bühnendarstellung, die sich tief in die Erinnerung prägen. Minder gewaltig erschien mir die Banquetscene und zwar theilweise wegen der beispiellosen Ungeschicklichkeiten des Arrangements: Banquos Geist spazierte gemächlich aus den Coulissen in das Zimmer hinein, um dann auf dem bereitstehenden rothen Lehnstuhl bequem wie zum Photographiren Platz zu nehmen. Gegen die abkühlende Wirkung einer solchen Trivialität kann selbst die Kunst Rossis nicht aufkommen. Das hindert aber nicht, daß sein Macbeth im Ganzen als ein bewundernswerthes Bild in unserm Gedächtniß lebt. Wir sehen es in voller Klarheit vor uns stehen und es wird uns ein dauerndes Symbol für das Leben, Sündigen und Sterben eines Nordlandshelden, dessen Haupt die unheimlichen Hexennebel der Haide umbrodeln.

An zwei aufeinander folgenden Abenden sah ich von Rossi den „König Lear“ und . . . . den „Romeo“ spielen. Der weite Umfang seiner Darstellungsgabe und die fruchtbare Zeugungskraft seiner Phantasie tritt klar hervor, wenn man die beiden Gestalten nebeneinander stellt. Romeo und Lear — der Mai und der Dezember. Romeo eine Verkörperung

der ersten Liebe mit allen ihren süßen Tollheiten, ihrem heißen, schäumenden Jugendblut, ihrer enthusiastischen Zärtlichkeit, ihren beneidenswerthen Schmerzen. Und neben ihm nun das Löwenhaupt des Königs Lear, in den ehemals mächtigen Blicken nur noch ein armes zuckendes Flämmchen Vernunft, in der Haltung des in allen Gelenken bebenden Körpers eine ohnmächtige Bettelmajestät, eine traurig-lächerliche Ueberhebung! Man muß die beiden Gestalten mit einem einzigen Augenaufschlag überblicken, um Rossis Kunst in ihrer ganzen Mächtigkeit vor sich aufgerichtet zu sehen und um zu erkennen, daß seine darstellerische Kraft die ganze Welt des Empfindungslebens umspannt, von einem Pol bis zum andern.

„König Lear" ist in der Darstellung des Gastes zum ersten Mal mit voller Anschaulichkeit als das erschienen, was die Dichtung ist: Als die Tragikomödie des Größenwahns. Mit wunderbarer Genialität und Schärfe wußte der Künstler schon in dem ersten Auftreten des Königs sein ganzes Wesen klar zu veranschaulichen. Diese eigenthümlichen stoßenden Armbewegungen, mit welchen sich Lear — umzittert von einem grellrothen, unruhig ausgezackten Mantel — auf seinen Thron drängt, geben für den ersten Blick ein packendes Bild von der jähen herrschsüchtigen Art des Greises und seiner keimenden geistigen Verstörtheit. Und wenn er nun mit dem Schwert in der immer unruhigen Hand auf den Thron sich niedergesetzt hat! Aus jeder Pore schreit der trotzige Anspruch auf Anbetung und Herrschaft. In allen Fingern zuckt der Größenwahnsinn. Selbst der weiße Haarbüschel, der sich widerspenstig über der Stirn emporkrümmt, kann wie ein prahlerischer Federschmuck erscheinen. Die Verstoßung Cordeliens wird in dieser Darstellung als der Ausfluß eines greisenhaften Eigensinns verständlich. Wenn Lear die polternden Schmähreden an seine Tochter, begleitet mit Blicken des Ingrimms, die aus den dunkeln Augenhöhlen hervordrohen, beendet hat,

so zeigt uns das fieberische Nachzittern seines Körpers, das Hin- und Herpendeln des Kopfes, wie er noch weiter in sich hineinzürnt und wie er vom Sturm des Unmuths in allen Fasern erschüttert ist. Wie tief ergreifend wirkt nun der Anblick des Greises in seiner Erniedrigung! In den Scenen bei Goneril und Regan sehen wir sein Gesicht dem Undank der Töchter gegenüber in regungsloser Verwunderung versteinern und alles Fassungsvermögen scheint ihm zu entgleiten, bis er seinen Schmerz in einem Ungewitter der Empörung entladet und in der schwülstigen majestätischen Pose, mit der er sich verabschiedet, die schmerzlichen Lächerlichkeiten seines Spottkönigthums zur beredtesten Erscheinung bringt. Daß eine Parodie auch tragisch wirken kann — Rossi zuerst hat es uns im „Lear" bewiesen. Und nach all' diesen so fein ersonnenen psychologischen Andeutungen, die uns den innersten Kern des Learcharakters bloß legen, entfaltet Rossi in den Scenen auf der Haide, in der Zeichnung des Wahnsinns eine Einzelmalerei des Geberdenspiels, die Strich für Strich den Meister bekundet. Die Vernunft entweicht ihm nicht bloß aus Hirn und Auge — alle Glieder lösen sich allmählig aus der Herrschaft des Verstandes: Lear wird wahnsinnig bis in die Zehenspitzen hinunter! Die Füße beginnen wunderlich zu tänzeln. Die Finger zupfen seltsam in der Luft herum. Aus den verglasten Blicken schwindet aller Ausdruck. Die Geberden sind wie die eines Trunkenen und mit der doppelten Starrköpfigkeit des Greises und des Blödsinnigen hängt sich Lear an den Arm Edgards, den er mit aberwitzigen Liebkosungen überhäuft. Unmöglich, den Wahnsinn mit mehr schauspielerischer Vernunft darzustellen! Der Höhepunkt der Kunstschöpfung war indessen erst das Wiedersehen mit Cordelia. Wie Lear sie langsam, langsam erkennt und in das leere Auge allmälig das Gedächtniß zurückkehrt, wie er mit der rührenden Unbeholfenheit des Greises

mühsam vor ihr niederkniet und einen unendlich seelentiefen, versöhnungsflehenden Blick zu ihr emporrichtet, wie er ihr die Wangen, den Rücken streichelt, wie er sie mit bebenden Fingern umklammert und über das verwitterte Gesicht, auf welchem noch die letzten Schatten der geistigen Nacht liegen, wieder ein erster Strahl der Freude schimmert — das war ein Seelengemälde, dessen Wirkung tief in allen Herzen wühlte. Merkwürdig war die Sterbescene mit den nie gehörten pfeifenden Tönen, mit welchen der wieder wahnsinnig gewordene Lear an der Leiche Cordelias zusammenbrach — das Schlußbild einer Reihe von genialen Bühnenzeichnungen, mit welchen der Künstler eine dauernde Gewalt ausübte und einen für unser nordisches Beifallsklima unerhörten Triumph davontrug.

Und nach dem Lear nun den „Romeo"! Der zwei und fünfzigjährige Künstler hat sich nicht leichten Herzens entschlossen, uns in der Rolle wieder entgegenzutreten, mit welcher er einst in Italien seinen Ruhm begründet hatte. Es soll in Berlin zwischen dem Künstler und seinem — Wandspiegel in dieser Angelegenheit ein sehr ernstes Zwiegespräch gegeben haben.

„Deinen ehrlichen Rath!" begann Rossi. „Ich will den Romeo spielen, ich will den Frühling der Liebe wieder aufblühen lassen, wie ihn Shakespeare gedichtet, mit allen heitern Blumen der Empfindung, mit allem süßen Gezwitscher der Zärtlichkeit, mit allen Schmeichelgesängen der Sehnsucht . . . Wird man's mir glauben?"

„Aber Freund — ein Romeo mit dieser Taille! . . . Ein Romeo von dieser Formenrundung und Fülle!"

„Was schadet's, wenn die vollen Glieder sich doch im raschesten Takt der Leidenschaft zu bewegen, wenn sie mit der Lebhaftigkeit des Jünglingsalters der Freude entgegenzuhüpfen, gegen das Mißgeschick sich störrisch zu schütteln wissen?

„Aber ein Romeo, der unter dem kecken italienischen Federbarett einen leise gelichteten Scheitel verbirgt!"

„Was will die kleine Waldblöße bedeuten, wenn darunter doch noch alle Thorheiten der grünen Jugend ihre reizenden Keime treiben!"

„Aber ein Romeo mit diesem nicht eben zart geschnittenen starkknochigen Gesicht!"

„Kann nicht die Zärtlichkeit es mit einem freundlichen Schimmer verklären? Wird nicht ein sonniges Lächeln die Kraft der Verjüngung haben?"

„Aber ein Romeo mit diesen erfahrenen Augen, die mehr weise als schwärmerisch leuchten . . .

„Und doch kann noch eine enthusiastische Innigkeit daraus hervorsprühen! Und aus ihrem feuchten Schimmer wird ein neunzehnjähriges Herz leuchten!"

„Aber ein Romeo endlich, dessen rothe Wangen nur zu gewiß als Erzeugniß des Schminkpinsels erkannt werden müssen!"

„Wenn nur die Empfindung von überzeugender Naturfarbe erscheint, wenn nur durch die Darstellung Ader für Ader die echte Purpurquelle des Blutes schimmert . . . Sage was Du willst, grämlicher Freund — ich wag' es doch!" . . .

Und Rossi wagte es, und Rossi siegte. Was den Frauen nie gegönnt, ist dem Manne erreichbar — uns über die Ziffer der Jahre hinwegzulügen. König Lear war wirklich Romeo geworden und wußte uns mit dem ganzen einzigen Frühlingszauber dieses dramatischen Liebesgedichtes gefangen zu nehmen. Es war der echte Romeo, wenn er auch gleichsam in falschem Futteral steckte. Von dem alternden Rossi kann unser schauspielerischer Nachwuchs lernen, wie sich die Jugend geberdet. So, gerade so schmachtet der verliebte Jüngling über eine Rosalinde und so, gerade so ist er wie im Bann einer überirdischen Erscheinung an den Boden geschmiedet, wenn ihm seine Giulietta zum ersten Mal entgegentritt. So glühen Entzückungen aus jungen Augen, so öffnen sich junge Lippen

zu einem scheuen Begehren, um in schnellem Verzagen sich wieder zu schließen — so bewundert nur Jugend die Jugend. So, gerade so ist von dem liebenden Schwärmer die irdische Schwere gewichen, wenn er die Arme zum Fenster der Adorata emporbreitet — so rüttelt seine Ungeduld an geschlossenen Thüren und so tobt, so arbeitet, so windet sie sich gegen die Mahnungen des philosophischen Alters, das kochendes Blut durch kalte Gründe abkühlen will. Es müßten trockene Herzen sein, die unter dem heißen würzigen Athem dieser Liebesscenen nicht erwarmten. Die entschlossene Heiterkeit der Sinne und der Seele, mit welcher Rossi seinen Romeo gestaltete, war auch für die Zuschauer von verjüngender Wirkung.

Allerdings muß hinzugefügt werden, daß Shakespeare nicht immer den größten Antheil an diesem Erfolge hatte. „Romeo e Giulietta" ist nicht „Romeo und Julie". Die Handlung des Shakespeare'schen Stückes ist in den knappsten dramatischen Abkürzungen wiedergegeben und an Stelle seiner charakteristischen Versprache mit ihrem nur allzu üppig quellenden Bilderschmuck und ihren antithesenreichen Wendungen ist eine glatte italienische Konversations-Prosa getreten, die aller Eigenart ermangelt, aber — von größerer theatralischer Beredtsamkeit ist. Die orthodoxen Anbeter des Shakespeare-Dogmas werden über dies Zugeständniß entrüstet sein, aber ich gehe sogar noch weiter und behaupte ehrlich, daß Shakespeares Stücke auf den deutschen Bühnen wieder eine ungeahnte neue Lebenskraft gewinnen würden, wenn sich ein kühner Neuerer fände, der mit gutem Theaterblick und literarischer Unbefangenheit an einzelne Dramen des großen Britten heranträte und sie in einer neuen schwungvollen Prosa-Uebertragung unserem gegenwärtigen Sprachgeschmack näher brächte. Vielleicht würde dann noch einmal an die Stelle der pietätvollen Heuchelei eine ungetrübte Shakespeare-Begeisterung treten.

Als „Richard der Dritte" hat Rossi mit kühnem

Muth unsere Erinnerungen an die mächtigsten deutschen Shakespeare-Darsteller herausgefordert. Ludwig Dessoirs gewaltiger Richard ist auch bei uns Jüngeren, in wie frühe Lebenszeit das künstlerische Bild auch hineingeragt ist, noch immer in lebendigem Gedächtniß — und wieviel wechselnde Eindrücke im Wandel der Jahre darüber hingerauscht sind, noch heute tönt das wild-schreckliche „den Kopf ihm ab!" aus der Scene mit Hastings, tönen uns die heiseren schluchzenden Angstlaute im Ohr, von welchen der Schlachtruf unterbrochen wurde: „Ein Pferd, ein Pferd, ein Königreich für ein Pferd!" Bogumil Dawison wußte wieder durch andere Künste, zumal durch eine von keinem Anderen erreichte satirische Schärfe seinen Richard in die Erinnerung einzuätzen. Mit einer satten dämonischen Freude am Ungeheuren stieg er auf dem Stufenbau seiner Verbrechen zum Throne empor — ein froher künstlerischer Bildner des Bösen, der in wohlgelungenen Anschlägen und Tücken mit einer Art von artistischer Selbstzufriedenheit schwelgte und mit satanischem Behagen zu dem Bösen noch das Boshafte gesellte. Nach Vorgängern von so hoher Kunst traf uns Rossis Richard nicht so unvorbereitet, wie manche andern Ueberraschungen seiner Gestaltungsgabe . . . und dennoch wußte er in den letzten zwei Akten auch diesmal wieder Wirkungen zu erzielen, wie sie nur ihm gegönnt sind.

In der äußern Erscheinung war das Mißförmige nnd Krüppelhafte mit italienischer Schonungslosigkeit herausgekehrt. Kühner und folgsamer als deutsche Künstler war Rossi hier den Absichten Shakespeares nachgegangen, der bereits im dritten Theil von „Heinrich VI." die diabolische Charakteranlage Richards aus der Ungestalt herleitet, mit welcher ihn die Natur gezeichnet hat. So tritt denn Rossi schon auf den ersten Blick, ein hinkender Unhold, vor uns hin — der Körper sonnenscheu in einem langen schwarzen Gewand versteckt, der

Gang schleifend und unbeholfen, das Gesicht von einem schwefligen Gelb überschimmert, der Hals rissig und von Falten zerfurcht, der ganze Kopf in den Kinnladen verschoben, in den scheelblickenden Augen aber ein zuckendes Feuer von infernalischer Unheimlichkeit. Man muß es bewundern, wie Rossi für solche Gemälde die Farben zu mischen weiß — und noch mehr, daß er diesmal charakteristisch blieb, ohne über die Grenzen des künstlerisch Erträglichen hinaus zu schreiten. Beredt und überzeugend wirkte unter diesem Eindruck der äußeren Erscheinung seine Selbstbewunderung nach der Brautwerbung um Anna — einer Scene, die freilich trotz aller deutelnden Spitzfindigkeit der Shakespeare-Zeloten zum Aufschreien unwahr bleibt und auch durch die größte darstellerische Kunst nicht beglaubigt werden kann. Es war indessen ein Meisterbild, wie Rossi in dem Selbstgespräch, das der Werbung folgt, in seine gekrümmte Hand hineinblinzelte, um sich nach solchem Sieg selbstgefällig in seinem Demantring zu spiegeln — eine jener ächt Rossi'schen Erfindungen, die aus den Lebensadern der Dichtung selbst hervorquellen. Wer im Uebrigen in den ersten drei Akten besonders originale Züge von dem Darsteller erwartete, dürfte enttäuscht gewesen sein. Einfach und ungekünstelt kam der Charakter zur bühnlichen Erscheinung. Selbst in der Gebetbuchscene auf dem Altan hat der Künstler auf Nuancen verzichtet, die manchem deutschen Zuschauer als unvermißbare Einzelheiten der Richard-Darstellung erscheinen mögen: Denn Rossi schleudert nach dem Fortgehen der Bürger weder das Gebetbuch in die Soffiten empor, noch läßt er, da ihm die Königskrone nun sicher ist, die geheuchelte Demuth durch den Jubel des Erfolges verdrängen, sondern zieht sich schweigend und erregungslos mit den beiden Mönchen zurück, ohne den vollzogenen Glückswechsel der Tragödie durch ein schauspielerisches Ausrufungszeichen hervorzuheben. Vielleicht

hat der Darsteller hier die theatralische Enthaltsamkeit zu weit getrieben.

Um so mächtiger war die Wirkung am Schlusse des dritten Aktes, als sich mit jäher Gewalt in dem Krüppel der Held emporrichtet und aus dem mißgestalteten Körper plötzlich mit heroischem Ungestüm die eingekerkerte Naturkraft hervorbricht, die so lange im frommen Heuchelspiel hatte niederducken müssen. Verachtungsvoll und ungebeugt hatte Richard die Flüche der Königinnen an sich vorbeibrausen lassen. Aber als den Flüchen unmittelbar die Meldungen des Unheils folgen, bäumt sich ingrimmig sein ganzer Heldentrotz empor, und von der Leidenschaft im Wirbel gedreht, dringt er auf die Unglücksboten mit gezücktem Schwert ein, gleich als könnte er in dem Boten das Schicksal selbst vernichten . . . und ganz Held, ganz Feldherr stürmt er, trotz Hinkfuß und Körperschwere, den Seinen voran zum Kampf. Die Geisterscenen im Zelt litten wieder empfindlich unter der Ungeschicklichkeit der Anordnung. Wie Rossi aber die Gewissensfoltern malt, wie er mit weitaufgerissenen Augen die Gespenster auch nach ihrem Verschwinden immer wieder in allen Winkeln zu erspähen scheint, und wie er bei alledem doch niemals klein und kümmerlich wird, sondern heldenmüthig und beherzt sich gegen das Schicksal waffnet, das war wieder eine Bühnenzeichnung in großem Stil. Indeß wurde alles Vorausgegangene durch den Zweikampf mit Richmond übertroffen, welcher der großen Gefechtsscene im „Macbeth" nichts nachgiebt. Dieser hartnäckige wüthende Todeskampf des hinkenden Fechters, der sich gegen das Ermatten seiner Kräfte unter wildem Geknirsch zur Wehr setzt und schon zum Tode getroffen noch mit einem tückischen Degenstoß seinem Gegner an's Leben will, übte eine ganz athemraubende Wirkung aus. Das „un cavallo! un cavallo! il mio regno per un cavallo!" war von entsetzlicher dramatischer Kraft. Schon hinter der Scene gellend ausgestoßen und erst in

der Ferne wieder verhallend, zwang dieser Verzweiflungsruf die Phantasie der Hörer, den hülflosen Helden über die ganze Breite des Schlachtfeldes bei seinem letzten Kampf zu begleiten.

Der „Hamlet" Rossis war ehemals eine vielbestrittene Leistung. Die Streitworte sind aber an dem Künstler nicht ungehört vorübergehallt und er, der so Vieles lehren könnte, ist nicht müde geworden, noch zu lernen. Sein Hamlet deckt sich jetzt in den Hauptscenen mit der richtig verstandenen Dichtung. Beweis ist schon jene eine unnachahmliche Geberde, mit der er in dem Monolog „Sein oder Nichtsein" das „Sterben! Schlafen" spricht: Eine Bildsäule der Melancholie steht er vor uns. Die umwölkten Augen scheinen hinunter in die Abgründe gerichtet, aus welchen diese unausschöpfbare Tragödie hervorgequollen ist. Da tönt es sehnsuchtsinnig von seinen Lippen „morire! dormire!" und über das ein wenig zurückgesunkene Gesicht — die Augen sind jetzt wie in einer Agonie des Entzückens zur Hälfte geschlossen — gleitet in einem Märtyrerlächeln das wollüstige Vorgefühl der Todesruhe. Hier redet der brünstigste Durst nach dem Tode, die bitterste Sehnsucht nach Erlösung, hier redet mit überzeugender Macht der ganze Hamlet aus Rossis Mienen. Seine Gestalt in diesem Augenblick plastisch festgehalten — und wir haben ein Denkmal des Daseinsschmerzes, welches die Einsicht in die Nichtigkeit des Lebens verkörpert, wie sie uns aus den Gedankenabgründen dieses Trauerspiels entgegenschauert. Ja, der einzige Zug muß selbst dem Widerstrebendsten beweisen, daß Rossi kein frostiger technischer Rechenkünstler ist, sondern zuerst aus dem Innersten heraus Gestalten schafft und dann die Mittel der Darstellungs-Kunst aufsucht, um durch Laute und Geberden die Seele nach außen zu kehren. Die Kunstgriffe, die ihm da zu Gebote stehen, waren auch in „Hamlet" von erstaunlicher Mannigfaltigkeit — mochte er nun in dem Geplauder mit den Höflingen und Schauspielern den Gesprächston mit der treuesten

Nachahmung der Natur anschlagen oder in der Scene mit seiner Mutter jedes seiner Worte zu einer Dolchspitze schärfen und der Königin mit dem infernalischen Hohn der Verachtung in's Herz stoßen. Ganz eigene Wirkungen erzielt Rossi, wenn er die ohnehin so ausdrucksvolle Sprache seiner Hände noch dadurch bereichert, daß er irgend ein Requisit zu Hülfe nimmt. Dann ist es, als wäre ihm gleichsam noch eine dritte Hand gewachsen, in die das Empfindungsleben mit hineinströmt. So ergriff er in der Theaterscene, zu Opheliens Füßen hingelagert, ihren Fächer, um ihn bald in nervöser Ungeduld hin und her zu bewegen, bald ihn vor sein Gesicht zu halten wie einen Schild, der seine lauernden Blicke verbergen soll, bis er ihn endlich in Stücke reißt und in die Lüfte schleudert, als er sich dem fliehenden König mit einem wilden Aufschrei entgegenwirft. Das mag geklügelt erscheinen, just wie Salvinis Spiel mit den Blättern der Rolle — aber es ist geistreich geklügelt und künstlerisch wirksam.

In dem Einen stellt sich Rossis Hamlet dem Salvini'schen siegreich entgegen, daß bei ihm alle verweichlichenden Züge vermieden sind und die dramatische Wucht der Begebenheiten mit der vollsten Kraft des Temperaments zur Erscheinung gebracht wird. In den Scenen mit der Königin im dritten Akt entladet sich der aufgesammelte und so lange durch grüblerische Erwägungen zurückgedrängte Zorn des rächenden Sohnes mit gewitterähnlichem Ungestüm. In dem „buona notte!" beim Abgang preßt sich sein ganzer, in allen Wunden wühlender Selbsthohn mit grausamer Gewalt zusammen und die quälendsten Bilder seiner Phantasie, die unabläßig über dem blutschänderischen Ehebett schwebt, werden für uns in diesem gellenden „buona notte!" lebendig. Die Vergiftung des Claudius aber, die Salvini völlig fortläßt, ist bei Rossi in Uebereinstimmung mit des Dichters Absichten die Gipfelscene des Schauspiels. Er gießt dem König den Gifttrank gewaltsam in den aufgerissenen

Mund und schleudert ihn dann — so recht wie es dem geflickten Lumpenkönig zukommt — mit einer Geberde voll majestätischer Verachtung bei Seite, um sich selbst an seine Stelle zu setzen und auf dem Thron seines Vaters zu sterben: Eine kühne Weiterführung des Dramas über Shakespeares Schlußpunkt hinaus, die mit congenialem Verständniß ersonnen und mit einer hinreißenden schauspielerischen Entschlossenheit gestaltet ist. Der Schauspieler ist Poet geworden und hebt dort an, wo der Dichter sein letztes Wort gesagt hat.

Mancherlei kritischen Einwürfen gegenüber hat der Künstler das Bedürfniß gefühlt, der schauspielerischen Vertheidigung seiner Ansicht eine schriftstellerische hinzuzufügen: Aus dem Palazzo Rossi in Florenz flatterte eines Tages ein umfangreiches Manuscript auf meinen Schreibtisch und zeigte mir den Verwandlungsreichsten aller Schauspieler in einer neuen Rolle — als gründlichen Shakespeare-Deuter, der aber nicht etwa nur nach seichter Schauspielerart den Helden, den er selbst darzustellen hat, in den Bereich seiner Betrachtung gezogen, sondern auch seine Umgebung in allen Falten ihres Seins zu durchforschen versucht hat. Es finden sich da manche feine psychologische Andeutungen. Warum hat Gertrude sich dem Claudius zugewendet, neben welchem doch Hamlets Vater wie Apoll bei einem Satyr erscheint? Rossi antwortet: „Gertrude ist Ehebrecherin aus Wollust und Sinnlichkeit, und ein Mann, der sich Gelagen und Ausschweifungen hingiebt, wird größere Reize besitzen und seiner Sinnlichkeit mehr gehorchen, als ein Mann, dessen moralische Eigenschaften die stärkeren sind, der sich dem Waffenhandwerk widmet, der nach dem Ruhme strebt und auf die Wohlfahrt seines Volkes bedacht ist ..." „Schwachheit, dein Name ist Weib!" ruft Hamlet beim Gedenken an seine Mutter. Rossi fragt: „Ist das eine Anklage oder eine Entschuldigung? Es könnte das Eine wie das Andere sein. Der Schauspieler indeß muß einen starken

Nachdruck auf diesen Ausspruch legen, welcher in innigem Zusammenhang steht mit dem an Ophelien gerichteten: „Zweifle an der Sonne Klarheit.“ Denn die Erkenntniß von der Schwachheit des Weibes, die Hamlet an seiner eigenen Mutter machen mußte, erklärt sein Abwenden von Ophelia, diesem halb himmlischen, halb irdischen Wesen, deren Füße kaum die Erde berühren, deren blondes Haar sich in den Wolken verliert und die ihrer Neigung zu Hamlet unschuldsvoll gehorcht wie der kleine Bach unmerklich zum Flusse und vom Fluß zum Meere eilt . . .“ Seid Ihr tugendhaft? fragt Hamlet Ophelien — und Rossi bemerkt dazu: „Ein schrecklich cynisches Wort, das alle Fibern dieser unschuldigen reinen Seele erschüttert. Aber der Mann, der an der eigenen Mutter zweifelt, wie vermag er je an die Tugend eines andern Weibes zu glauben, und sei es auch Ophelia? In grausamen beißenden Worten macht er sie zur Zielscheibe seines skeptischen Spottes, und erst in das bittende: Geh' in ein Kloster! muß alle Süßigkeit seiner keuschen Neigung gelegt werden . . .“ Das Schicksal Opheliens ist aber für Rossi nach dieser Scene um so entscheidender besiegelt, weil sie keine Mutter mehr hat, an deren Busen sie ihre Thränen ausweinen kann: „Denn ihr Bruder ist nur ein sorgloser Gentleman von leichtem Blut und ihr Vater Polonius ist eine getreue Reproduction jener zahlreichen Höflinge, welche zu dem Hausgeräth der Königlichen Paläste gehören, welche Alles sehen, wenn Andere es gesehen haben, welche Alles wissen, wenn es längst geschehen ist und welche in den Fugen der Königsburg wie Grillen nisten, um ihren eintönigen Refrain in die nicht allzu feinhörigen Ohren der Königlichen Gatten zu zirpen“ . . . Nach diesem geistvoll ironischen Seitenblick legt Rossi endlich die Kernfrage der Tragödie blos: „Warum zaudert Hamlet beim Rachewerk?“ Nicht aus Weichmüthigkeit erklärt es Rossi, denn „Hamlet, der Sohn eines Tapfern, ist selbst tapfer und hat alle männlichen Tugenden des Vaters

geerbt". Die Ursache findet Rossi in spontaner Uebereinstimmung mit der Erklärungsschrift von Karl Werder in Hamlets Gerechtigkeitsbedürfniß: „Das Rachewerk, das Hamlet vollstrecken will, nur das Ungestüm oder die kalte Ruhe können es vollziehen: Das Ungestüm einer glühenden und der Ueberlegung entrückten Seele oder die kalte Ruhe einer verderbten und berechnenden Seele. Hamlet aber will für die That des Rächers das Gewand des Richters anlegen: Das Schwert freilich in der einen, aber die Waage in der andern Hand; er will das Gesetzbuch aufschlagen und erst dann das Urtheil sprechen. Allein er kann es nicht: denn der Richter mußte den Menschen besiegen und der Mensch den Richter und so wird weder Rache noch Urtheil plangemäß vollzogen . . ."

Schon aus diesen kargen Proben, die ich der eingehenden handschriftlichen Studie des Künstlers entnehme, wird man nicht ohne Ueberraschung ersehen, daß Rossi mit voller Gründlichkeit über seine Kunst nachgedacht hat und daß er in der sinnlichen Lebendigkeit seines Spiels nicht blos einem glücklichen Zug des Temperaments folgt, sondern mit künstlerischer Klarheit bestrebt ist, Gedanken in Anschauung umzusetzen. Die Stubengelehrten der Schauspielkunst, die sich in Deutschland gemeiniglich denkende Künstler nennen, verlieren hiernach die letzte Berechtigung, über den „italienischen Naturalisten" vornehm hinwegzulächeln.

Ernesto Rossi hat außer der imposanten Reihe seiner Shakespeare-Gestalten uns noch in einigen anderen Rollen sein vielseitiges Vermögen gezeigt. Als „Kean" und als „Montjoye" machte er sehr glückliche Versuche im Salon-Stück. Er war da völlig moderner Gesellschaftsmensch, der selten über den gedämpften Ton des Konversationsgeplauders hinausging und niemals in dem Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften die Grenzen des Salonverkehrs überschritt. Diese bescheidene Lebenstreue und keusche Vermeidung alles

theatralischen Uebermaßes ist doppelt bewundernswerth bei einem Darsteller, der sich so vorwiegend in den Empfindungshyperbeln der Tragödienwelt zu bewegen hat und in dem ständigen Verkehr mit ihren überlebensgroßen Gestalten nur allzuleicht das Maß der Wirklichkeit verlieren könnte. Im „Montjoye" gab uns der Künstler Gelegenheit, seinen Geist auch im Kleinen zu bewundern und uns an der klugen Miniaturarbeit eines mannigfaltigen und satirisch bewegten Nuancenspiels zu erfreuen. Der ganze Montjoye steht vor uns, wenn vor dem Duell mit Georg auf die Frage Saladins: „Du hast zuerst den Vater getödtet und nun willst Du den Sohn tödten?" Ja, weißt Du denn gar so gewiß, daß es keinen Gott giebt?" Rossi einen verwundert fragenden Blick zum Himmel richtet, sich dann mit brüsker Bewegung den Cylinder aus der Stirn rückt, lächelnd auf den Pistolenkasten klopft und mit ironischem Achselzucken erwidert: „Vederemo!" Um so überwältigender wirkte nach dieser energischen Zeichnung des „Manns von Eisen" der laute und verzweifelte Gefühlsausbruch am Schluß des vierten Akts. Da sprang plötzlich ein Quell aus einer Felsenbrust und der Künstler war wieder einmal der große Herzensbezwinger, der uns Allen so oft die Thränen in's Auge gelockt. Man darf behaupten, daß Rossi immer da am Meisten mittheilt, wo dem Dichter völlig die Worte versagen. Er ist als Hörer ebenso beredt, als wenn er selbst spricht: — gleichviel wer das Wort führt, Rossi geht, so lange er sich auf der Bühne befindet, in keinem Augenblick künstlerisch müßig.

Eine völlige Verirrung in's Häßliche, wie sie Salvini in der Sterbescene des Schauspiels „Il morte civile" begeht, hat auch Rossi auf dem Repertoir und zwar in Delavigne's Schauspiel „Ludwig XI." Die Darstellung dieser Rolle durch Rossi ist, nackt herausgesagt, eine künstlerische Abscheulichkeit — eine wahre Orgie des Ungeschmacks und der Häßlichkeit, die um so

schärfer verurtheilt werden muß, weil Delavigne's gut aufgebautes und in sorgfältigen Alexandrinern geschriebenes Trauerspiel einen derartigen Exzeß des Naturalismus in keiner Weise bedingt. Denn der „Ludwig XI." des Dichters ist einfach ein frömmelnder Tyrann, der mit seinen Gedanken zwischen Erde und Himmel auf und nieder klettert und der durch diese psychologische Mischung dem Schauspieler eine dankbare Aufgabe der Nachbildung bietet. Rossi dagegen macht aus der Rolle nichts Anderes, als eine widerwärtige Speichelfluß- und Veitstanzstudie, die vielleicht für Mediziner einen guten Anschauungsunterricht bieten mag, aber auf dem Theater keine Stätte haben darf. Die gerötheten Augen in dem mit grauen Bartstoppeln besäten Gesicht, in welchem der Tod aus allen Poren grinst, waren noch die geringste Unappetitlichkeit in diesem Zerrbild. Aber das Herausstrecken der Zunge, das Verschieben der Kieferknochen, die epileptischen Zuckungen, der schleppende Gang mit eingekrümmtem Rückgrat, der pfeifende Husten, der grünliche Verwesungsschimmer des Halses .... er war eine Erscheinung, die einen Pestgeruch auf hundert Schritte ausathmet und einem tollen Mißbrauch des technischen Könnens ihre Entstehung verdankt. Nebenbei hat sie nicht einmal den Reiz der Neuheit. In jedem Lazareth giebt es Simulanten, die durch das Heucheln einer Krankheit sich den Aufenthalt in der Anstalt zu erschleichen suchen. Diese Simulanten sind die Schauspieler der Hospitäler und Ernesto Rossi ist an den Abenden, da er Ludwig XI. spielt, ein Simulant der Kunst.

Gern verdränge ich die peinliche Erinnerung, um noch auf eine der originellsten Schöpfungen des Künstlers, auf Pietro Cossas „Nero" den Blick zu lenken. Man darf hier nicht an den üblichen Trauerspiel-Nero des deutschen Buchdramas denken:

„Der übelberüchtigte Mann, den Ihr vor Euch werdet

erscheinen sehen, ist nicht jener Nero der alten Trauerspiele, eine Gestalt, die mit den Augen schreckt, langsam auf dem hohen Kothurn einherstelzt, und sobald sie drei wohlgemessene Schritte gethan, ein Wort sagt, das gleichfalls wohlgemessen ist und ausgesucht unter den grimmigsten unserer Sprache. Mein Nero ist ein anderer Kerl; er ist immer vergnügt und niemals gut. Er besucht mit den Schlemmern gern das Wirthshaus, ist Sänger, Faustkämpfer und Bildhauer, macht den Wagenlenker und den Dichter, kurz er ist so, wie wir ihn aus den unsterblichen Blättern des Suetonius und Tacitus lebendig heraustreten sehen. Und auch seine Umgebung ist dieselbe, wie sie das kaiserliche Rom in einem treulosen Zeitalter sah, das in seinen Lastern grotesk war und nur hier und da traurig durchblitzt wurde von dem Selbstmord irgend eines Stoikers."

Das ist ein Theil der Vorrede in Versen, die Pietro Cossa seinem „Nero" vorangeschickt hat — und der Dichter hatte wirklich allen Grund, seinem Werke einen erklärenden Geleitbrief mitzugeben, denn es ist unter vielen „Nero"-Dichtungen die fremdartigste. Die ungezählten Dramatiker, die sich bisher von dem Nerostoff angezogen fühlten, bekundeten fast alle das Bestreben, aus dem kaiserlichen Ungeheuer eine poetisch mögliche Gestalt zu machen und eine bestimmte psychologische Veranlagung zu erfinden, aus welcher sich seine hyperbolischen Greuelthaten erklärbar herausspinnen lassen. Pietro Cossa hat vollkommen darauf verzichtet, die überlieferten Einzelzüge mit einem dichterischen Gedanken zu umspannen und sie in poetischem Rahmen zu einer Einheit zusammenzufügen. Ihn reizte nur das Problem des Witzes und der Beredsamkeit, den Gestalten der Kaiserzeit, wie sie aus den Werken der zeitgenössischen Historiker emporsteigen, die bezeichnendsten Worte auf die Lippen zu legen und so begnügte er sich damit, uns in fünf Akten ebenso viele satirische Bilderbogen aus dem römischen Leben zu entrollen, für welche Suetons Notizensammlungen den Rohstoff

bieten mußten. In diesem lose zusammengehefteten dramatischen Skizzenbuch können die einzelnen Momente für ihr Leben in der Dichtung keine andere Legitimation anführen, als die Berufung auf ihr Leben in der Weltgeschichte, und damit glaubt sie der Dichter, der ja in seinen Prolog die gelehrte Quellenangabe eingeflochten hat, künstlerisch begründet. Aber das historisch Beglaubigte ist deshalb noch lange nicht das poetisch Annehmbare, und die Capricen der Weltgeschichte braucht man sich im Bereich der Poesie nicht gefallen zu lassen: Denn wenn der Dichter uns nur in farbigen Worten die geschehenen Dinge wieder mittheilen will, ohne sie zu einer planvollen Komposition aneinander rücken zu lassen und mit einer symbolischen Bedeutung zu beseelen, so hat er überhaupt keine Berechtigung, dem Geschichtsschreiber in's Handwerk zu pfuschen. Und dieser Einwand drängt sich gegen den Dichter um so lebhafter auf, weil ihm Nero nicht einmal in den interessanten Augenblicken seines Lebens Modell gestanden hat. Alle Begebenheiten, welche uns das Leben des Kaisers merkwürdig machen, sind beim Beginn des Stückes bereits geschehen: Die Ermordung Octavias und Agrippinas, die Beseitigung von Pappäa Sabina, die Vergiftung des Britannicus, der Brand Roms — alle grandiosen Frevel gehören der Vergangenheit an und die Dichtung muß sich mit den kümmerlichen Resten eines Nero behelfen, der sich fünf Akte lang nur noch mit Kleinigkeiten abgeben kann. Sein Wesen entladet sich nicht mehr in großen Blitzstrahlen, sondern in einem Geknister von dünnen Flämmchen. Als Kunstnarr und Raufbold, als Trinker und Lüstling, in Allem, was er thut und treibt, zeigt er einen niedrigen trivialen Zug. Obenein steckt er in dauernden Geldverlegenheiten und steht in seinem goldenen Hause unter der Herrschaft der Griechin Attis, die als eine Art antiker Hausdrachen erscheint und ogar Neros nächtliche Ausgänge bewacht. Um den Helden

vollends zum Zwerge zusammenschrumpfen zu lassen, hat der Dichter in den letzten zwei Akten die historische Todesfurcht Neros zu einem komischen Zerrbild der Feigheit ausgearbeitet. Nero weist nicht nur das Gift zurück, das ihm Attis bietet, sondern verschmäht auch die beiden Dolche, die er sich schon an den Hals gesetzt hat, weil er bei einem behutsamen Versuch die Beobachtung gemacht, daß ihre Spitzen die Haut ritzen könnten ...

Es ist ersichtlich, daß Pietro Cossa sich von diesem Anekdoten- und Witzblatt „Nero" nur eine mit Bitterkeit gemischte parodistische Wirkung versprochen haben kann. In diesem Sinne hat ihn denn auch Ernesto Rossi dargestellt und sich in der merkwürdigen Rolle als ein schauspielerischer Satiriker gezeigt, der mit den boshaftesten mimischen Einfällen darauf ausging, den Kaiser Nero dem hellen Gelächter der Nachwelt zu überliefern. Bis zum letzten Augenblick hat der Künstler diese Intention festgehalten. Als Nero stirbt, läßt er sich bäuchlings auf das Lager fallen und beharrt eine Secunde lang in der Lage eines übergelegten Schulknaben. Jeder ernste Eindruck sollte bei dem würdelosen Tod des Kaisernarren ausgeschlossen bleiben. In technischer Hinsicht war Vieles erstaunlich, besonders die Trunkenheitsscene in der Suburra und der kunstgerechte Ringkampf mit dem Gladiator — eine Episode, die uns den Beweis liefert, mit welchem ernsthaften Fleiß Rossi die gymnastische Seite der Schauspielkunst an sich ausgebildet hat.

„Die gymnastische Seite? . . ."

Man wird das Wort vielleicht nicht gelten lassen wollen und der feierlichen Aufgabe der Kunst nicht entsprechend finden. Aber man vergißt, daß man sich dann in Widerspruch mit klassischen Ueberlieferungen stellen würde. Goethe hielt es für sehr wünschenswerth, daß junge Leute, die sich der Bühne widmen wollten, zunächst eine Balletschule durchmachten. Das

mache den Körper geschmeidig und bereite ihn zur Plastik vor, wenngleich die Bewegungen des Ballets, die das Wort ersetzen müßten, andere seien, als die des Schauspiels, die das Wort nur begleiten sollen. Aehnlich hat Goethe sich auch wiederholt gegen Eckermann ausgesprochen, indem er angehende junge Schauspieler zuerst dem Tanz- und Fechtlehrer überwies. Das klingt wesentlich anders, als jene vornehmthuende Verachtung von Aeußerlichkeiten, durch welche unsere heutigen Schauspieler im Publikum das Bedürfniß nach einer formvollen Beredtsamkeit der Geberde so sehr geschmälert haben. Von Rossi kann auf diesem Gebiet genau ebenso viel gelernt werden, wie von Salvini. An dem Genie-Funken, der in seinen Darstellungen glüht, kann sich allerdings nur die Begeisterung, aber nicht die Nachahmung entzünden. Dagegen kann thatsächlich die Liniensprache der Seelenmalerei ebenso wie jede andere Sprache, durch Fleiß und Beharrlichkeit gelernt werden. Die Geberdensprache, wie jede andere Sprache, hat ihre öden Gemeinplätze und stehenden Redensarten, die der vornehme Geschmack ängstlich vermeidet .... und wie in der Wortsprache der engere Geist mit einem dürftigen Kapital von Ausdrücken durchkommt, die als wahre Entoutcas-Worte für die verschiedensten Begriffe herhalten müssen, während der reiche Geist für die Fülle seiner unterscheidenden Anschauungen auch einer größeren Fülle von Bezeichnungen bedarf, so ist es auch in der Geberdensprache das Kennzeichen des untergeordneten Künstlers, daß ihm einige Universal-Bewegungen und mimische Allgemeinheiten für den Theaterbedarf eines ganzen Lebens genügen, während der vornehme Schauspieler, der das persönliche Eigenleben jeder Gestalt nach außen zu wenden sucht, eben dadurch genöthigt wird, aus dem gegebenen Alphabet der zwei Arme und zehn Finger immer neue und immer verschiedene Bezeichnungen zusammenzusetzen. Auch bei Ernesto Rossi stammt sein Verwandlungsreichthum in allem Aeußerlichen nur aus der Schärfe seines

inneren Blickes, der die Merkmale der Gestalten durchdringt, und es ist nur zu bedauern, daß die Geberdensprache nicht wie die Wortsprache eine lexikographische Sammlung ihrer Reichthümer gestattet. Ernesto Rossi könnte dann seiner Kunst eine Erbschaft hinterlassen, an welcher Generationen von Schauspielern sich reich lernen würden.

Die fruchtbaren Wirkungen, die von seiner Darstellungskunst ausgegangen sind, machen sich schon jetzt bei den bedeutendsten deutschen Schauspielern geltend. Wenn sie durch manches kühne Wagniß eines leidenschaftlichen Temperaments unser Blut erhitzen, wenn sie selbst in der gesteigerten Sprache der Tragödie noch den leichten Fluß der natürlichen Rede anstreben und uns oft mit realistischen Bewegungen von einer früher kaum gekannten Annäherung an Natur und Leben überraschen, so sind diese künstlerischen Tugenden an dem Vorbild der großen italienischen Meister erstarkt, deren Anregungen sich wie Flugsamen über die ganze deutsche Bühnenwelt verbreitet haben.

Adelaide Ristori.

Die erste Künstlerin, welche den Ruhm der italienischen Schauspielkunst nach Deutschland trug, war Adelaide Ristori, deren Berühmtheit nachgerade schon zu einer frommen Theaterlegende geworden ist. Mir war es leider erst beschieden, die Künstlerin in ihrem Niedergange zu sehen, als sie den anachronistischen Einfall hatte, noch eine verspätete Gastspielfahrt nach dem Norden zu unternehmen. Ich beneidete an diesen Ristori-Abenden alle Zuschauer, denen es gegönnt gewesen ist, die Tragödin einst in der Blüthe ihrer Kraft zu bewundern. Denn diese glücklichen Zuschauer konnten hinter der gegenwärtigen Gestalt der Künstlerin wie ein schönes Erinnerungsbild die Ristori früherer Zeiten emportauchen sehen, und über den Anblick von heute durfte der Anblick von ehemals einen verklärenden Schimmer breiten. Wer aber keine ergänzende Erinnerung in's Theater brachte, sondern nur den ehrlichen Glauben an die sagenhafte Größe der Tragödin, wer auf die Vermittelung seiner eigenen Augen angewiesen war ohne die aufgefangenen Eindrücke des Moments durch das Gedächtniß früherer Eindrücke berichtigen zu können . . . der hatte mit den peinlichsten Empfindungen zu kämpfen.

Adelaide Ristori war zur Zeit ihres letzten Gastspiels schon bis an die Schneelinie ihres Lebens emporgestiegen. Sie war nahezu sechszig Jahre alt . . . gegen diese brutale Ziffer half keine pietätvolle Selbsttäuschung . . . Daß die Zeit doch kein Ausnahmegesetz für Künstlergrößen kennt! Daß sie selbst in die hoheitsvollste Stirn ihre Runzeln gräbt und selbst über das lorbeerreichste Haupt ihre mitleidlose Gewalt übt! Man kann es bedauern, aber — man kann es leider nicht übersehen . . . und die Künstlerinnen, die einen schönen Besitz des Ruhms zu verwalten haben, sollten sich ängstlich hüten, uns zu diesen melancholischen Wahrnehmungen zu nöthigen. Oder ist es wirklich nicht genug, was das Publikum von denjenigen zu leiden hat, die zu früh anfangen? Müssen sich ihnen noch die Andern gesellen, die zu spät aufhören? Warum besitzt man nicht die Entsagung, im gegebenen Augenblicke der Schauspielmuse, sei es auch unter Thränen, den Abschiedskuß auf die Lippen zu drücken und von der Bühne dann mit stolzer Entschlossenheit in den Zuschauerraum hinabzusteigen? Warum setzt man die Lorbeerkränze eines langen Lebens so spät noch den Theaterlampen aus, um sie in ihrem mitleidlosen Licht blattweise versengen zu lassen? . . .

Sunt certi denique fines. Die Sinne bestehen auf ihrem Recht. Und wenn es gegen die zudringliche Beredtsamkeit des Augenscheins schließlich keine Rettung mehr giebt . . . wenn man sich oft versucht fühlt, die Schaubühne durch die breiteren Gläser des Opernguckers zu betrachten, nur um eine allzu sichtbare Gestalt sich listig in die Ferne zu rücken . . . wenn selbst die Stimme nicht immer die Kraft behält, um sich mühelos dem Aufflug der Empfindungen nachzuschwingen . . . wenn sich auf dem einst so lieben und poesieumstrahlten Gesicht endlich die bösen Falten der Jahre enger und enger, wie die Striche auf einem Linienblatt, zusammengedrängt haben . . . dann ist jegliche Macht der Schauspielkunst ge-

brochen, dann wird den Wirkungen der Bühne von den Augen der Eintritt in's Herz verweigert, dann muß füglich die Zeit der ehrenvollen Zurückgezogenheit und der ruhmdurchklungenen Muße ihren Anfang nehmen. Denn oft wird in solchen Fällen außer dem Behagen des Zuschauers auch der wahre Inhalt der Dichtung zerstört; Absicht und Erscheinung streben zwiespaltsvoll auseinander und wir sehen thatsächlich etwas ganz Anderes, als was uns gezeigt werden soll.

Adelaide Ristori als „Medea" legte diese Beobachtung besonders nahe. Wenn es ein verwelkter Arm ist, der aus dem Gewand der kolchischen Zauberin hervordroht, wenn der mütterliche Kummer ach! über großmütterliche Züge lodert und die Blitze der Eifersucht aus einem Augenpaar hervorsprühen, um welches das Alter seine tiefen Jahresringe gefurcht hat, so wandelt sich Medeens rührende Sehnsucht in ein häßliches Fieber, und plötzlich schlägt sich auf Jasons und Creusens Seite das Naturrecht der Jugend auf Glück und Liebe. Bei den wilden Ausbrüchen dieser matronenhaften Kolcherin wurden Empfindungen in uns aufgeweckt, die hart an der Grenze des Unästhetischen stehen, und das Ohr ward durch die unbequeme Rechthaberei des Auges Lügen gestraft. Und doch waren noch immer die Grundlinien eines großen künstlerischen Stils in der Darstellung zu erkennen, die sich der Einfachheit der Natur auf's Keuschste zu vermählen sucht. Adelaide Ristori mindert das feierlich ausschreitende Pathos der Worte durch die bescheidene Art ihrer Aussprache und ist selbst da noch menschlich, vielleicht oft allzumenschlich, wo die Leidenschaft über das Menschenmaß hinaus ins Ueberlebensgroße und Heroenhafte emporwächst. Schlicht und untheatralisch wie ihr Ton sind ihre Bewegungen: Der blanke Gegensatz zu den gefallsüchtigen „plastischen" Posen vieler deutschen Tragödinnen. Allerdings erlitt dadurch das Trauerspiel ab und zu eine Einbuße an idealer Würde, und manche

Bewegung schien nur mit Schlägen zu drohen, während sie mit Dolchstichen drohen sollte. Aber die innige Verschwisterung von Kunst und Leben auch in der Tragödie durchzuführen, die sich mehr als jede andere Dichtungsform vom Leben entfernt, das blieb ein eigenartiger Versuch, der uns auf jeden Fall zu fesselnden artistischen Beobachtungen Gelegenheit gab.

In der berühmtesten Rolle der Künstlerin, der „Maria Stuart" zeigten sich noch stärkere Spuren der alten Kraft. Freilich mußte man hier noch mehr als in der „Medea" von allem Sinnlichen absehen und behutsam sein Auge umschleiern, um nicht in die Verse Elisabeths auszubrechen: „Das also sind die Reizungen, Lord Lester, die ungestraft kein Mann erblickt, daneben kein anderes Weib sich wagen darf zu stellen!" Indessen hat die Künstlerin hier noch immer durch die unangetastete Jugend ihrer glühenden Seele in manchen Momenten über Alles hinweggerissen. In der Scene mit Elisabeth war die rührende Gewalt ihrer Bitte nicht minder mächtig als das Ueberschäumen ihres Zornes. Der Gedanke, den Kniefall vor Elisabeth in einen Kniefall vor Gott umzudeuten, entsteht sinnreich vor unseren Augen: Nachdem Maria vergebens versucht hat, sich vor Elisabeth so tief zu demüthigen, greift sie in ihrer Hülflosigkeit wie zufällig nach dem Rosenkranz .... es leuchtet in ihren erfreuten Zügen die Weiberlist auf, im Niederknien die Gottheit vor die Königin zu stellen, und ein Lächeln des Triumphes gleitet über ihr Gesicht, als es ihr durch diesen Meisterstreich der Geistesgegenwart gelungen ist, der Demüthigung ihren bittersten Stachel zu rauben. Wie sie nun mit einer Stimme, in der Thränen fließen, die Schwester anfleht, wie allmälig ihre warme Ergriffenheit an der metallischen Kälte Elisabeths erstarrt, wie sie, von den Boshei ten ihrer Gegnerin aufgepeitscht, in flammenden Worten ihren Ingrimm ausströmt, und zuletzt jeder Vers ein Schlangenbiß, jeder Blick ein vergifteter Pfeil wird, bis sie sich bei den

Worten: „Denn ich bin Euer König!“ in sieghafter Majestät vor Elisabeth aufrichtet, um sie durch die königliche Wucht ihres Zornes zu zerschmettern .... das war ein mimisches Gemälde, das in jeder Linie als Vorbild dienen kann. Der Abschied im fünften Akt war ein frommes Hineinschweben in die Pforten der Ewigkeit; für deutsche Augen vielleicht zu nonnenhaft und bigott, aber in der Inbrunst dieser Darstellung doch von eigener religiöser Mächtigkeit. Eine andere Seite der italienischen Schauspielkunst ist mir freilich gerade durch die „Maria Stuarda“ der Künstlerin erschreckend nahe getreten. Als ich an dem Abend das Schauspielhaus verließ, warf ich zuerst einen schnellen besorgnißtrüben Blick auf das Denkmal des Dichters. Gott sei Dank! Unser Friedrich Schiller stand noch mit marmorner Unbeweglichkeit auf seinem Platz und blickte mit olympischem Gleichmuth in die Nacht hinaus. Er war nicht vor Schreck von seinem Sockel heruntergestiegen und konnte also nicht vernommen haben, in welcher Weise hinter seinem Rücken eine Künstlerin aus fremdem Lande die Tragödie, die ein kostbares Stück deutschen Nationaleigenthums ist, für ihre Gastspielzwecke zugeschnitten und verstümmelt hat ....

Es ist oft beklagt, wie pietätlos die wandernden Künstler, die als Selbstherrscher über die Theater ziehen und sich keinem wohlthätigen Machtwort eines Regisseurs zu beugen brauchen, mit den Texten unserer klassischen Dramen umspringen. Die Besten sind hier wie die Schlechtesten. Es fehlt ihnen Allen die rechte ästhetische Ehrfurcht, und die gesunden Verhältnisse zwischen Dichter und Schauspieler werden durch Eitelkeit ins Gegentheil verkehrt. Denn was ist uns überhaupt die Schauspielkunst? Immer nur ein Mittel, niemals ein Zweck. Und wie Friedrich der Große meinte, daß der König der erste Diener des Staates sein soll, so soll auch gerade der größte Künstler nur der treueste Diener des Poeten sein wollen, soll in seiner Darstellung die Züge des Stückes wie in einer

Wachsmaske abdrücken, und je fügsamer er zu gehorchen weiß, um so sicherer wird er zum Herrscher über die Herzen. Leider aber machen sich die unbewachten Künstler, statt die Diener des Dichters zu sein, oft zu seinen gewaltthätigen Tyrannen, und statt die Züge eines Stückes wiederzugeben, drücken sie dem Stücke vielmehr ihre eigenen Züge auf. Die Dichtung muß sich nach dem Darsteller strecken und die Verse gelten nur noch als Unterschriften für mimische Bilder, der Text nur als das unentbehrliche Libretto für das Vocalconcert der Redekunst. Während das Spiel den Poeten anzupassen wäre, müssen im Gegentheil die Dichter dem Spiele Maß nehmen und passende Scenen dazu anfertigen. Später liest man dann auf dem Theaterzettel, wie es bei Legouvé's Medea der Fall war, daß sie „espressamente" für Adelaide Ristori gedichtet sei, und wenn ein Poet so eigensinnig war, daß er nicht für Adelaide Ristori, sondern für die Unsterblichkeit geschrieben hat, so wird die Tragödie, die der Künstlerin nicht auf den Leib gedichtet ist, ihr wenigstens auf den Leib übersetzt. Es muß ihr um jeden Preis immer das letzte Wort des Aufzuges und mit ihm die klingende Beifallszahlung des Aktschlusses gesichert werden, mag darüber auch der kluge Bau einer Dichtung in hundert Brüche zerbröckeln. Die Veränderungen in der „Maria Stuarda" waren stellenweise ruchlos. Im zweiten Akt z. B. fehlt das Gespräch zwischen Elisabeth und Lester, worin dieser die Königin mit listigen Schmeichelworten bewegt, den Besuch in Fotheringhay-Schloß zu machen. In Folge dieser Lücke tritt die Begegnung der Königinnen, der wir sonst schon von Weitem mit angehaltenem Athem entgegensehen, als ein unerklärlicher Stegreifeinfall ein. Nach dem Streit der Königinnen aber ist der Akt zu Ende und es fehlt die Liebesraserei Mortimers mit ihrem großartigen Flammenstrom der Leidenschaft! Es fehlt die Meldung Paulets vom Mordanfall auf die Königin, der die Widerlegung mit echt dramatischem

Geschwindschritt auf dem Fuße folgt. Schließlich endigt das Trauerspiel als Fragment, denn mit den Worten: „Lebt wohl! ich habe nichts mehr auf der Erden!“ klingt es aus. Der Monolog Lesters, in welchen die Geräusche der Hinrichtung so schreckenerregend hineintönen, ist gestrichen, von einer noch lebenden Maria Stuart nehmen wir Abschied und müssen an diesen Trauerspieltorso, den die Künstlerin mit Frevelmuth dem Publikum zweier Welten als ein Werk Friedrich Schillers vorgelegt hat, die fehlenden Glieder aus dem Gedächtniß anfügen . . , .

Es gehört in die Geschichte der deutschen Geduld, daß wir uns die Verstümmelung des deutschesten Dichters so schweigsam gefallen lassen konnten — und der leidige Eindruck dieser Beobachtung zerstörte vollends die Sympathien, welche die greisenhafte Tragödin bei ihrem letzten Hinauslugen in die Oeffentlichkeit noch etwa hervorrufen konnte.

Edwin Booth.

Zu den fremdländiſchen Künſtlern, welche in Deutſchland ſchöne ſchauſpieleriſche Siege gefeiert haben, hat ſich auch Edwin Booth geſellt, der in Amerika als der hervorragendſte Darſteller der engliſchen Bühne gefeiert wird.

Die Booth ſind eine Schauſpielerfamilie, wie in Deutſchland die Devrients. Edwin gilt für den Begabteſten ſeiner Brüder und ſoll in der Blüthe ſeiner Kraft als „Romeo" oder „Mark Anton" durch eine ſeltene Anmuth, Vornehmheit und poetiſche Innigkeit alle Welt bezaubert haben. Als er ſich zu ſeiner ſpäten Künſtlerfahrt über den Ocean entſchloß, war er leider nicht mehr im Vollbeſitz ſeiner Mittel. Ein ernſter weiſer Mann trat er vor uns hin, mit einer gemeſſenen Würde, die mehr einem anglikaniſchen Geiſtlichen als einem Schauſpieler anzugehören ſcheint. Die ſchlichten Haare waren von grauen Strähnen durchſchaltet, das ſchmale, feingeſchnittene Geſicht wurde nur ſelten durch ein ſparſames Lächeln erhellt und die ausdrucksvollen Augen ſchienen voll melancholiſcher Geheimniſſe zu ſtecken. Man gewann auf den erſten Blick den Eindruck, daß auf dieſem ſtrengen Geſicht eine düſtere

Lebensfügung ihren unvertilgbaren Schatten zurückgelassen hat. Zu seiner Reise nach Deutschland ist Booth durch einen alten künstlerischen Ehrgeiz getrieben worden. Er liebt und achtet das deutsche Urtheil. Es ist ihm längst ein Herzensbedürfniß gewesen, über sein Können und Wollen den ernst erwogenen Spruch der deutschen Hauptstadt zu hören, und darum ist ihm mitten in den Berauschungen der heimischen Triumphe nie die Sehnsucht versiegt, an deutschen Hörern seine künstlerische Kraft zu erproben.

„Nur Eins," gestand er mir vor Beginn seines Gastspiels, „ist mir beklemmend: Die polyglotte Art der Vorstellungen. Ich spreche englisch und die andern Darsteller deutsch. Das wird den künstlerischen Eindruck trüben."

„Wäre es nicht in der That besser gewesen," frug ich, „mit einer ganzen englischen Gesellschaft zu kommen, wie uns Rossi und Salvini mit italienischen Gesellschaften besucht haben?"

„Ich habe daran gedacht," erwiderte Booth, „aber gerade das Beispiel Salvinis hat mich in meinem Vorsatz erschüttert. Als er mit italienischen Schauspielern in Amerika seine Gastrollen gab, fand er mäßigen Zuspruch, denn es war dem Publikum peinlich, in den Scenen, in welchen er nicht auftrat, mit gleichgültigen fremden Künstlern verkehren zu müssen. Er kam im nächsten Jahre wieder und spielte mit amerikanischen Schauspielern, und nun war der Erfolg ein allgemeiner. Im Uebrigen giebt es ja auch in Deutschland einen Präcedenzfall."

„Ira Aldridge?"

„Allerdings. Man hat ihm die dualistische Sprachmischung verziehen. Vielleicht gewährt man mir das nämliche Zugeständniß" . . .

Und man hat es ihm in der That gewährt. Wie sehr es die künstlerische Empfindlichkeit auch verletzen muß, wenn

die Sprachgemeinschaft unter den Personen eines Dramas aufgehoben wird, das Ohr gewöhnt sich überraschend schnell an den zwiespaltigen Eindruck und findet schließlich ohne Mühe den Uebergang von einem Idiom zum andern. Dennoch sind dem Künstler die Erfolge, die er vor einem geschmackvollen und kunstsinnigen Publikum als „Hamlet", „Lear" und „Othello" errungen hat, nicht eben mühelos in den Schooß gefallen. Es mußte erst mancher Frost hinwegthauen, mancher widerstrebende Eindruck überwunden werden, ehe Booth seine ganze Wirkung üben konnte. Und das lag an mancher Fremdartigkeit der Auffassung, der Sprechweise und der äußeren Erscheinung.

Die Gestalt des Künstlers, wie sie sich in den schwarzen Gewändern und in den lichtblonden Locken des Dänenprinzen darstellt, ist keine bestechende auf den ersten Blick. Das ist nicht die reizvoll schwermüthige Hamletschönheit, die uns bei Tommaso Salvini, bei Adolf Sonnenthal bestrickt. Das an sich edel geformte ovale Gesicht von Edwin Booth zeigt unter dem üppigen Lockenschmuck einen überreifen gealterten Zug, der auch den Hilfsmitteln der Schminke getrotzt hat, und der entblößte Hals, der rissig und von Falten zerfurcht ist, wäre besser unter dem wallenden Hamletmantel verborgen geblieben. Auch die Stimme ist keineswegs von erfreulichem Klangreiz. Sie ist oft brüchig, ist metallarm, und wenn sie der Darsteller in gewissen getrillerten Seufzern, in einem der italienischen Oper abgelauschten langgezogenen Tremolo erzittern läßt, so wird sie süßlich und frauenhaft. Es ist eine Ueberlieferung der englischen Bühne, mit so empfindsamen Zittertönen, einem so gedehnten Vibrato auf die Herzen der Hörer zu wirken. Schon Ludwig Tieck hat sich bei seinen Beobachtungen des englischen Theaters über die tremolirende Vortragsweise Kembles ausgesprochen; er erzählt uns von der „fast musikalischen Deklamation" dieses Künstlers, von dem gleich-

mäßigen klagenden Rhythmus in seiner Hamletdarstellung, und der feinhörige Dramaturg giebt uns auch bezeichnende Beispiele. Er berichtet, daß besonders bei Stellen, wie am Anfang des ersten Monologs:

O that this too, too solid flesh would melt!

Kemble auf dem O einige Secunden lang mit bebenden Lauten verweilte und den Ton dann gesangartig im Falsett ausklingen ließ. Alle diese Eigenthümlichkeiten haben wir bei Booth wiedergefunden. Da sind ganze Cantilenen an unser Ohr geklungen und ein überweichliches Schmachten wirkte endlich mit ermüdender Eintönigkeit.

Ausgeglichen wurden diese trübenden ersten Eindrücke zunächst durch den Zauber der Bewegungen, in welchen Edwin Booth eine seltene Biegsamkeit und Grazie bekundet. Es ist nicht die reiche, schöpferische Geberdensprache Ernesto Rossis: es ist eine sparsame gemessene Pantomimik — aber wie viel Wohlerzogenheit und Würde in jeder Bewegung des Künstlers! Welch ein prinzlicher Anstand in seiner leisen Neigung des Kopfes, in seinen entlassenden Handbewegungen den Höflingen gegenüber, in seinen ungezwungenen Vertraulichkeiten mit den Schauspielern, in seinen ehrerbietigen Verbeugungen.

Wir hatten viel Ruhe und Zeit, uns an diesen technischen Einzelheiten kaltblütig zu ergötzen, da der Künstler das Herz wenig erhitzte. Selbst der Scene mit dem Geiste des Vaters folgte nicht der elementare Ausbruch des Ungestüms und der Erregung, welchen die Dichtung fordert, („O Schurke! lächelnder verdammter Schurke!") sondern ein nach unserem Geschmack zu enges, zu ruhiges Gemälde der Niedergeschlagenheit. Mehr Nerven, als Blut; mehr Verstand als Feuer — und zum Schluß des Aktes ein anmuthiges Gruppentableau, ein zierliches Bildchen (Marcellus reicht dem forteilenden Hamlet niederknieend den schwarzen Mantel) statt einer großen tragischen Erschütterung.

Dagegen hat noch kein Künstler die gespenstische Grundlage der Tragödie, die auf der Grenze zwischen dieser und jener Welt ihren Schauplatz hat, so eindrucksvoll wie Booth zum Bewußtsein gebracht. Die zerstörende Wirkung der Geistererscheinung auf Hamlets Gemüth konnte nicht unmittelbarer aus den Nerven heraus in die Nerven hineingespielt werden. Der spiritistische Zug des Trauerspiels, die gespenstischen Schauer, in die es eingehüllt ist, sind uns nie so nahe getreten, als da wir dem starren Geisterseherblick von Edwin Booth folgten, wie er in der Finsterniß, die in den Winkeln des Palastes emporkriecht, hinter den faltig aufgebauschten Vorhängen der Thüren oder in weiter träumerischer Ferne den Geist des Vaters immer wieder zu finden schien. Das bläuliche Mondlicht von der Terrasse schien einen unablösbaren magischen Streifen um seine Gestalt zu schlingen. Wir sahen sein ganzes gesteigertes Nervenleben in diese erschrockenen mystischen Augen treten, die einmal in das Geheimniß einer anderen Welt geschaut und nun den Blick für diese Erde verloren haben. Wir verstanden manches Räthsel im „Hamlet" aus dieser Auffassung heraus; wir begriffen sein scheues Zaudern und Zweifeln, begriffen die über die Endlichkeit hinausgrübelnden Fragen seiner Sebstgespräche — wir verstanden sein herbes Lächeln, seinen Durst nach der Traumlosigkeit im Todesschlummer — wir verstanden Alles aus diesen in die Weite irrenden visionären Blicken.

Von tiefem Gemüthsreiz war der Abschied von Ophelia, war der kurze Auftritt mit Horatio nach der Theaterscene. Das hysterische Lachen, das in einem Schluchzen, einem Röcheln erstirbt — wer wird es so leicht wieder aus den Ohren verlieren? Dagegen wurde die Scene mit der Mutter, wo Hamlet „Dolche sprechen" soll, durch die zu weichmüthige Auffassung des Künstlers in ihrem Kern geschädigt. Wie

ganz anders hat hier Ernesto Rossi den tragischen Kern der Dichtung bloßgelegt! Wie schlug ihm das Feuer aus allen Poren! Edwin Booth ist als Hamlet zu anämisch, zu flammenarm. Seine Weisheit ist größer als sein Temperament, selbst in Scenen wie am Grabe Opheliens, wo er den „Schmerz von vierzigtausend Brüdern" übertrumpfen soll, und wenn es ihm auch gelingt, zu rühren, so versagt ihm doch die Kraft, wo er erschüttern soll.

Im „König Lear" war das in Allem noch weit empfindlicher. Hier hatte der Künstler die große Aufgabe vorsichtig in schauspielerisches Kleingeld umgewechselt und manches überfeine Gepinsel hat uns gestört, wo wir große und kühne Striche erwartet hätten. Diese listige, im Kleinen arbeitende Schauspielkunst, die sich mit hundert herbeigeholten Mittelchen forthilft, ist in dem Gewaltigsten aller Trauerspiele übel am Platz — und wieviel seltene mimische Kunst er auch in Einzelheiten entfaltete, es war schwer, aus diesem in Nüancen zerpflückten Lear sich die überlebensgroße Gestalt Shakespeares wieder zusammenzusetzen.

Schon nach dem ersten Aufziehen des Vorhanges brachte uns Edwin Booth eine unerfreuliche Ueberraschung: Die Einleitungsscene zwischen Kent und Gloster war fortgeblieben — und gerade dieser Regiestrich machte es uns von Anbeginn zweifelhaft, ob der Gast wirklich bis zu dem tiefsten Kern des Lear-Characters vorgedrungen ist. Denn so unscheinbar der Auftritt ist, er enthält eine subtile Andeutung, die keinem tiefer blickenden Darsteller entbehrlich sein sollte. Aus dem Munde Glosters erfahren wir, daß die Theilung des Reiches durch Lear schon vollzogen ist, und zwar sind die Theile „so gleichmäßig abgewogen, daß die genaueste Forschung selbst sich für keine der Hälften entscheiden könnte." Dennoch giebt sich Lear in der folgenden Scene den Anschein, als wenn er von der Zärtlichkeit seiner Töchter die Größe des Antheils erst

abhängig machen wollte, und aus dieser verstohlenen Andeutung des Dichters begreifen wir den ganzen Sinn der Theilungsscene, die selbst Gustav Rümelin in seinen geistreich-kecken Shakespeare-Glossen gemißdeutet hat: Es soll vor dem versammelten Hof und den fürstlichen Gästen eine Theatervorstellung gegeben, ein prahlerisches Schauspiel der Kindesliebe aufgeführt werden. Als der angebetete Vater will Lear vor dieser edlen Versammlung glänzen und im Widerschein der Zärtlichkeit, die er einflößt, sich auf der Höhe des Thrones sonnen. Regan und Goneril verstehen Dies nur zu gut und malen deshalb ihre Empfindungen mit dem ganzen gleißenden Phrasenschimmer, mit den geschmacklos schreienden Farben, die der prunkenden Majestät erwünscht sind. Nur Cordelia, zu keusch, um ihr Herz nach außen zu kehren und es bei Hofe wie ein Prachtgeräth herumzeigen zu lassen, wählt Worte von abgemessener Sparsamkeit und ergrimmt dadurch nicht sowohl das Vaterherz Lears, als seinen aufgeschwollenen Königsdünkel. Das Alles sagt uns die kleine Mittheilung, die Shakespeare mit tiefer Dichterweisheit weit vorn auf die Schwelle seines Trauerspiels geschrieben und die Edwin Booth mit zu achtlosem Finger hinweggewischt hat. Und damit fiel auch das Auftreten Lears fort. Wir sehen den König bereits auf dem Throne sitzen und die Gelegenheit zu dem mimischen Gemälde ist genommen, mit welchem Ernesto Rossi eine so große Bewunderung hervorrief.

Edwin Booth hat auf dieses bedeutungsvolle Vorspiel verzichtet. Aber es soll gern zugestanden werden, daß er die Theilungsscene selbst mit vieler Kunst zur Darstellung gebracht hat. Für den Jähzorn Lears hat er einen eigenen animalischen Laut gefunden, der an das Schnurren und Pfauchen einer Wildkatze erinnert, die zum Sprunge ausholt: Wir erwarten mit Schrecken den Augenblick, wo das eingekerkerte Raubthier durch die Stäbe bricht.

Auch in den Scenen bei Goneril waren manche Momente von rührender Gewalt. Wenn Lear die Bitterkeiten des Narren mit tief geschöpften Seufzern bestätigt und aus dem matten hohlen Auge des Greises ein Blick der innersten Schwermuth hervorleuchtet, so fühlen wir das Herz zum Herzen sprechen. Von seltsamer Kraft sind die Gesten, mit welchen er seine Verwünschung Gonerils begleitet: Die Arme streckt er weit von sich, die geballte Faust öffnet sich, die Finger werden fieberschnell auseinandergespreizt und ihre Glieder krümmen sich, als wollte Lear der undankbaren Tochter seine Flüche wie Krallen ins Herz graben.

Bis hierher ging ich mit dem Künstler mit, aber befremdet hat mich sein kraftloses Zusammensinken nach dem Fluch während Lear im Ungestüm des Zornes vor Goneril davoneilen sollte. Da zeigte sich wieder die auch im Hamlet hervorgetretene Neigung des Künstlers, die Akte mit gerundeten Tableaux abzuschließen und die Scene zu einem lebenden Bilde erstarren zu lassen — sehr zum Schaden der dramatischen Leidenschaft. Ich fragte mich, wie nach dieser Ohnmacht des Greises die Scene mit Regan noch eine Steigerung bringen soll? Und in der That ist diese Steigerung ausgeblieben. Statt eines elementaren Ausbruches erfolgte von nun an ein kluges Spiel mit Hilfsmitteln und Requisiten — bald war es der goldene Speer, bald der Kronenreif — und wenn sie ihre theatralische Schuldigkeit gethan hatten, nahm sie ein Begleiter dem König ab, wie ein Diener die Instrumente des Taschenspielers auffängt, welche ihm mit geschicktem Wurf zugeschleudert werden. Das waren Augenblicke, in welchen man den Apparat der Schauspielkunst offen entblößt sah und mit frierendem Unbehagen dem Künstler in seine Karten guckte.

Noch weit weniger aber entsprachen die Haideſcenen meinen Erwartungen. Die Lungen-Arbeit, die von deutschen Künstlern oft für schauspielerisches Feuer ausgegeben wird,

hat in mir niemals einen Bewunderer gefunden. Aber König Lear, der mit dem Donner um die Wette rast, muß mit seinen hyperbolischen Weherufen auch die Ohren füllen und nicht eine so haushälterische Verzweiflung, eine so abgeklärte Tobsucht zeigen, wie Edwin Booth. Und auch in der Wahnsinnsscene wieder ein greller, sprunghafter Klangwechsel vom Falsett bis zum Baß, die Tonleiter auf und nieder; ein Spiel mit Strohhalmen, mit der Kappe eines Boten; aber kein tiefer schauspielerischer Griff aus dem Centrum der Dichtung heraus und kein Verständniß für den großartigen ironischen Zug der Tragödie.

Die Wiederbegegnung mit Cordelia, die Gipfelscene aller Lear-Abende, hat auch in Edwin Booth's Darstellung tief gerührt; sie floß, wie die Theaterscene im „Hamlet," aus einem wundenreichen Menschenherzen. Aber auch hier fiel eine seltsam erklügelte Nüance auf. Bei der Frage an Cordelia:

> Sind Deine Thränen naß? Ja wirklich!
> Bitte, o weine nicht! . . .

führt Booth den Finger, mit welchem er die Augen Cordeliens berührt hat, an den Mund, als müßte er sich erst durch die Lippen von der Feuchtigkeit der Thränen überzeugen. Man würde derlei wunderliche Einfälle kaum verstehen, wenn man nicht wüßte, daß auch dies Zerlegen einer Rolle in kleine schauspielerische Pointen, diese witzelnden Bonmots und Epigramme der Schauspielkunst zu den Ueberlieferungen der englischen Bühne gehörten.

Am Vollständigsten hat sich die Eigenart von Edwin Booth mit allen ihren Vorzügen und Fehlern im „Othello" entfaltet. Der Künstler hat zuerst den Jago und einige Abende später den Othello gespielt, um uns in diesem schauspielerischen Januskopf den ganzen Umfang seines Könnens zu zeigen. Indessen war sein Jago ein zu abgeschliffener Salon-Intriguant, ohne

die schnauzbärtige Derbheit des Soldaten, ohne den polternden Humor des Feldlebens, welchen Jago für seine Biedermanns-Maske so klug zu verwenden weiß. Othello dagegen übte die tiefste Wirkung: So heiße Gewürze der Erregung hat Booth an keinem früheren Abend ausgestreut. Ganz unterjocht von der Kühnheit und Kraft seiner Darstellung, ganz hingegeben an die Wirkung der Scene bereiteten die Zuschauer dem fremden Gaste einen rauschenden Triumph. Und ich selbst bekenne, daß ich bis zur Mitte des dritten Aktes zu den widerstandslosen Gefangenen der Booth'schen Schöpfung gehört habe. Von hier an aber entschleierten sich alle seine nationalen Schwächen. Es trat ein Hang zu grellen Uebertreibungen hervor. In den Text der Dichtung wurden Naturlaute in quälendem Uebermaß eingeschaltet — und während wir vorher in Edwin Booth nur einen amerikanischen Tragöden gesehen hatten, sahen wir in seinem Othello zum ersten Mal den tragödiespielenden Amerikaner. Wir sahen den Künstler, der noch nicht völlig aufgehört hat, Yankee zu sein und spürten etwas von amerikanischem Whiskygeschmack auf der Zunge.

In den ersten Akten ist jede edle Eigenschaft seiner Erscheinung hervorgetreten: Seine reizvolle Schwermuth, sein offener Blick, sein persönlicher Adel, seine natürliche Liebenswürdigkeit. Hier vereinigte sich Alles zu einem bestrickendem Gesammtbild. Wie die großen italienischen Tragöden, so macht auch Booth aus dem Othello nicht einen Mohren, sondern einen maurischen Krieger von edler Bildung. Aus dem broncefarbenen Gesicht leuchteten die Wunderaugen des Künstlers mit doppeltem Glanz hervor. Ein, in langen Enden herabhängender halbkreisförmiger Schnurrbart bildet den hübschen Schmuck seines beweglichen Mundes und geschmackvolle Gewänder von morgenländischem Farbenreichthum erhöhen noch die milde Freundlichkeit, den männlichen Liebreiz. Othellos Gradherzigkeit, seine zärtliche Liebe kam in einem zaubervollen Lächeln, in glückverklärten

Zügen zur Erscheinung und in der großen Scene mit Jago wurde das Seelenleben Othellos so anschaulich gemacht, daß man sich an die Uhren erinnert fühlt, die uns hinter gläsernen Gehäusen ihr Räderwerk bei der Arbeit zeigen. Wie er den boshaften Einflüsterungen zuerst die ganze liebenswürdige Schwerfälligkeit des Arglosen entgegensetzt; wie sein Gesicht dann bei den beharrlichen Andeutungen Jagos einen straffen und fremden Ausdruck annimmt; wie ihn bei der ersten Berührung des Argwohns ein Frostschauer überfliegt; wie er sich mit allen Fiebern seiner edlen Natur gegen das Gift zur Wehr setzt; wie ihm endlich bei dem Gedanken an Desdemonas Treubruch nicht blos der Zorn blitzartig aus den Augen flammt, zugleich auch die bitterste Verachtung, der Ekel vor allem Unreinen sich in den Mundwinkeln abmalt ... das Alles war mit einer Keuschheit und Kunst veranschaulicht, die hinter den Schöpfungen der italienischen Tragöden nicht zurückblieb.

Aber mit der zärtlichen Umarmung Desdemonas, mit dem rührenden Blick, in welchem zum letzten Mal Othellos vertrauensvolles Herz sich spiegelt, hatte die Schöpfung für mich ihren Höhepunkt erreicht. Und von nun an konnte ich keinen Schritt weiter mitgehen. Dem Wiederauftreten Othellos schickt der Künstler schon aus dem Nebenzimmer seine eigenthümlichen Tremolo-Seufzer voran. Und auf diese unleidige Melodie war die ganze folgende Schilderung von Othellos Seelenpein abgestimmt. Der Abschied von seinem wiehernden Roß, von der muthschwellenden Trommel, von dem männlichen Tagwerk des Krieges, alle diese schönen Verse zerflossen in ein einziges Harfengezitter; es war eine vollständige Seufzer-Arie mit Kadenzen und Koloraturen, — theatralisch abgestimmte Schmerzenstriller, die in ihrer Unnatur nnd Manierirtheit schließlich nur noch das Ohr, aber nicht mehr das Herz berühren. Noch der letzte Athemzug Othellos war ein letzter Triller. Hier trat der überlieferte englische

Deklamationsstil in seiner einseitigsten Ausbildung hervor. Und doch war diese Ueberladung des Vortrages mit weibischen Wehlauten nicht das Schlimmste.

Noch weit widerstrebender beobachteten wir die immer wachsende Verthierung in der Darstellung der Wuth und Raserei. Edwin Booth der die Hautfarbe so freundlich abgemildert hatte, war in seinen Zornausbrüchen negerhafter als alle seine Vorgänger, es war, als wenn er in der einen Scene Alles nachholen wollte, was er uns an Temperament in den früheren Rollen schuldig geblieben ist. Vor uns stand das Abbild eines wilden zähnefletschenden Thieres, und die Verwegenheiten der italienischen Tragöden wurden durch den gurgelnden Zorn des Booth'schen Othello, durch sein vor den Raubthierkäfigen erlerntes Knirschen und Knurren weit überboten. Mit so maßlosen Mitteln ist es freilich nicht schwer, die Zuschauer bis in die Haarspitzen zu erregen und jeden Blutstropfen zu erhitzen. Aber ganz gewiß ist hier mit amerikanischer Rücksichtslosigkeit der Grenzstreifen überschritten, der den schönen Schein von der rohen Natur trennen muß.

Trotzdem hat es nicht an Enthusiasten gefehlt, die Edwin Booth allen anderen Künstlern unterschiedlos voranstellten. Thatsächlich steht er in seinem künstlerischen Gesammtbesitz hinter den großen Italienern um mehrere Stufen zurück. Er verfügt nicht entfernt über ihren Reichthum an schauspielerischen Ausdrucksmitteln und kann in Folge dessen auch nicht immer Wiederholungen und Clichés vermeiden. Das hysterische Lachen Hamlets hörten wir auch von Othello wieder; die gekrallten Finger des fluchenden Lear hat auch Jago gezeigt; das „Geseufz beklemmten Odems" ist von dem Dänenprinzen auf alle anderen Rollen übergegangen. Wir erkennen so mit unbequemer Deutlichkeit, wie kalt und klug der Künstler die Dominosteine zusammensetzt, mit welchen er seine schauspielerischen

Partien gewinnen will, und müſſen hervorheben, daß weder Salvini noch Roſſi ſich in ähnlicher Weiſe belauſchen ließen. Aber dennoch ging kein Booth-Abend vorüber, ohne uns eine geweihte künſtleriſche Spende für die Erinnerung mitzugeben, und wenn es in Zukunft gelten wird, für ruhige Vornehmheit und ſchauſpieleriſchen Anſtand ein Vorbild zu nennen, ſo wird man von Edwin Booth mit liebevollem Gedächtniß ſprechen.

Mustervorstellungen.

Ueber ein Vierteljahrhundert ist's her, daß sich von München aus ein werbelustiger Theater-Intendant aufmachte, um mit seinen von Heinrich Heine besungenen langen Fortschrittsbeinen eine verwegene Entdeckungsfahrt durch ganz Deutschland zu unternehmen. Es war eine mühsame Winterreise mit Fußsack und Schuppenpelz, das Handgepäck beschwert durch eine bauchige Schreibmappe, die von Notizen, Adressen, Briefen, Vertragsformularen und Repertoir-Entwürfen angeschwollen war. Eine Kolumbusreise war's durch alle schauspielerischen Werkstätten des heiligen deutschen Reichs: Wo irgend an einem Thürschild der Name eines tüchtigen deutschen Künstlers prangte, machte unser Entdeckungsreisender Station und der sonst etwas gemächliche Herr, den diesmal aber ein beflügelnder Gedanke aus seiner schier sprichwörtlich gewordenen Seßhaftigkeit herausgelockt hatte, schrieb eines Tages mit drei pathetischen Ausrufungszeichen in seinen Kalender: „Heute zweiundvierzig Treppen gestiegen!"

Auf der Paßkarte dieses rastlosen Treppensteigers stand der Name „Franz Dingelstedt" und der Gedanke, der seinen Fahrten die Richtung gab, war der Plan zu dem ersten deutschen Gesammtgastspiel, das 1854 auf der Münchener

Bühne stattgefunden hat. Niemand hat unterhaltender davon berichtet als Dingelstedt selbst. In seinen „Münchener Bilderbogen" erzählt er im fröhlichsten feuilletonistischen Bummelton die Geschichte seiner Münchener Theaterleitung. Alle Aktenbündel der bairischen Intendanz knüpft er vertraulich vor uns auf — zwischen persönlichen und sachlichen Erinnerungen, zwischen Belangreichem und Unerheblichem läßt er seine humorgetränkte Feder nachlässig hin- und herschlendern, und so erfahren wir denn bei diesem Federspaziergang, was wir irgend über die Entstehung der Gesammtgastspiele zu wissen wünschen.

Als das rechte Stegreifgeschöpf eines gutlaunigen Moments ist der ganze Plan in die Welt gesprungen. Es war bei Justus Liebig, zwischen einem Rubber Whist und dem andern, als man dem Intendanten die Frage vorlegte, ob er zu der großen Industrie-Ausstellung, für die sich damals die ganze bairische Hauptstadt rüstete, nicht auch im Hoftheater irgend eine absonderliche Ueberraschung in Aussicht hätte? Allerhand Pläne wurden durch diesen Anstoß in dem beweglichen Hirn des Bühnenleiters in Schwingung gesetzt — Allzukühnes neben Allzukleinlichem, wie es beim Projektemachen zu kommen pflegt. Aber noch im Heimgehen leuchtete es plötzlich dem Zweifelnden auf:

„Ich hab's! Statt eines Schauspielgastes lasse ich ein Paar, ein halbes Dutzend, ein Viertel Schock kommen!"

„Von denen Keiner der Letzte, Jeder der Erste wird sein wollen," wandte ein weltkundiger Freund ein.

„Ich stelle sie insgesammt auf eine und dieselbe Linie: Nur Künstler ersten Ranges lade ich ein."

„Das werden Ihnen aber die Mitglieder der hiesigen Hofbühne schlecht Dank wissen!"

„Sie betheiligen sich, je nach Vermögen, an der allgemeinen Aufgabe."

„Und die Kosten?"

„Und die Ausführbarkeit des Planes?"

„Und die Zeitfrage?"

„Und der voraussichtliche Rollenzwist?"

Die Einwände fielen hageldicht, aber hat in einem frischen Kopf einmal ein Gedanke Wurzel gefaßt, so kann er vielleicht durch einen dummen Zufall, aber nicht durch einen klugen Rath wieder ausgejätet werden. Noch in derselben Nacht ging Dingelstedt mit flammendem Eifer an die Ausführung. Aus den viertausend Schauspielernamen, die der Bühnenalmanach aufzählte, wurde hurtig Einer vom Hundert erlesen. An die vierzig Gewählten gingen schnell erste Anfragen ab und als die Einen mit freudigem Jawort, die Anderen mit frostigem Nein und eine dritte Gruppe mit jenem gelenkigen Nein-Ja geantwortet hatte, das die höflichen Leute gern anwenden, wenn sie sich in ein Zwielicht zwischen Zustimmung und Ablehnung zu retten wünschen, da machte sich der Intendant selbst auf die Wanderung, um nun die Werbetrommel persönlich zu rühren.

Manches entmuthigende Wort ist ihm unterwegs zugeflogen. Selbst Eduard Devrient murmelte Etwas von einem „unreifen Litteratenprojekt" und freilich muß man erwägen, daß es damals noch ein etwas fremdartiger Gedanke war, den Thespiskarren, wie Dingelstedt sagt, „auf Räder zu stellen" und den angeborenen Wandertrieb des Schauspielervölkchens wieder anzurufen. Die Gastspielerei war in jenen Zeiten noch nicht so fortgeschritten wie heute, wo sich unsere Künstler auf ihren Argonautenzügen nach Gold und Lorbeern selbst durch die unwahrscheinlichsten geographischen Entfernungen nicht abschrecken lassen und wo selbst Rundreisetouren von ganzen theatralischen Körperschaften nicht mehr auffällig sind. Was sind die Meininger Anderes, als eine mit großen Mitteln ausgestattete ambulante Gesellschaft, bei welcher der Thespis-

Karren freilich zum Thespis-Extrazug ausgewachsen ist? Und den wandernden Bühnen hat sich mit schmiegsamem Verständniß für das Bedürfniß des Tages eine wandernde Kritik, ein wanderndes Publikum, hier und da sogar eine mit allem Comfort der Neuheit ausgestattete wandernde Claque angeschlossen! Nein, heute hätte die in den Mustervorstellungen versuchte Addition von so und soviel Einzelgastspielen zu einem „Gesammtgastspiel" an sich nichts Befremdendes mehr. Aber damals war die Sache so neu wie das Wort (auf dessen Erfindung Dingelstedt sich übrigens nicht Wenig zu Gute that) und er konnte sich unter diesen Umständen über die tausendfältigen Wegmühen nicht wundern, die vor der Erreichung des Ziels zu überwinden waren.

Die Berliner, deren Betheiligung an den letzten Mustervorstellungen ein breites Hin und Her von Debatten hervorgerufen hat, waren auch schon damals nicht ganz bequem. Auguste Crelinger war die Einzige von vierzig Eingeladenen, welche dem Münchener Intendanten überhaupt einer Antwort nicht würdigen zu müssen glaubte. Ludwig Dessoir lehnte noch in letzter Stunde ab. Lina Fuhr machte es ebenso. „Excessit die Eine, evasit der Andere, erupit die Dritte." Aber gleichwohl war die Berliner Hofbühne, welche damals glänzende Tage sah, ganz hervorragend vertreten. Theodor Döring, der in der Mittagshöhe seiner Kraft stand, spielte den „Mephisto", „Wurm", „Angelo", „Vanſen", „Dorfrichter Adam", „Burleigh", „Wirth" (in Minna von Barnhelm) und „Carlos" (in Clavigo). Nicht minder reich war die Mitwirkung von Herrmann Hendrichs, der den „Fauſt", „Clavigo", „Egmont", den „Prinzen" (in Emilia Galotti) und den „Don Cesar" (in der Braut von Messina) zur Darstellung brachte. Theodor Liedtke endlich ... uns Jüngeren ist es wie eine halbverklungene Sage ... spielte damals den Tempelherrn! spielte ... der Theaterzettel

liegt mir urkundlich vor ... den Mortimer! Absagebriefe hatte Dingelstedt aber auch aus anderen Städten als Berlin in betrübsamer Zahl erhalten. Ludwig Löwe, Dawison, Grunert, Christine Hebbel, Frau Beyer-Bürk — Alle mußten mit Wehmuth auf die Verlustliste geschrieben werden und es war eine karge Beruhigung, wenn Emil Devrient dem niedergeschlagenen Intendanten schrieb: „Er möge sich nur trösten; es seien immer noch genug übrig, um ihm eine Schwindsucht an den Hals zu ärgern!" Genug zum Aerger, gewiß, aber nicht genug, um lückenlos zu erreichen, was Dingelstedt als den Zweck der Unternehmung amtlich bezeichnet hatte: „Die bedeutendsten Kräfte der deutschen Schauspielkunst in einer einheitlichen Darstellung der größten deutschen Schauspiele zur Anschauung zu bringen und dadurch der Nation ein möglichst vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben."

Nun, in dem Gesammtbild fehlte mancher schauspielerische Charakterkopf, der in die vorderste Reihe gehört hätte. Aber es waren doch immerhin genug von den Besten zusammengeströmt, um den Intendanten in seiner amtlichen Uebersicht über das Gesammtgastspiel zu der volltönigen Versicherung zu legitimiren: „Auch die jetzige Ausführung hat schon unwiderleglich bewiesen, daß es ungeachtet aller widersprechenden Vorurtheile und vieler wirklichen Schwierigkeiten möglich ist, die hervorragendsten Kräfte der deutschen Bühnenwelt von verschiedenen Theatern zu vereinigen und zwar nicht für ein wetteiferndes Durch- und Uebereinander ihrer einzelnen Hauptrollen, sondern in einem organisch gegliederten Kunstkörper zu einem einheitlichen und festen Zusammenspiel für echt- und hochkünstlerische Zwecke." ... So fand denn auch das Gesammtgastspiel seinen rauschenden Erfolg vor dem glänzendsten Publikum. Fast alle Fürsten Deutschlands hatten sich eingefunden, und Deutschland hatte damals noch einige Fürsten

mehr als heutzutage. Kritische Sendboten waren selbst von entlegenen Blättern des Auslandes nach München geschickt worden, so daß die „Fliegenden Blätter" den Einzug der Berichterstatter zum Gesammtgastspiele durch eine Illustration verherrlichen konnten, auf welcher Hottentotten, Chinesen, Indianer, Grönländer in ihren Nationaltrachten, die Schreibtafel und den Operngucker umgehängt, einherstolzirten. Dingelstedt rühmte allen journalistischen Kreisen eine redliche Förderung seines Unternehmens nach — und wenn ein Intendant einmal die Zeitungen lobt, so kann man mit einer gewissen Untrüglichkeit annehmen, daß die Zeitungen vorher den Intendanten gelobt haben. „Après vous!" sagen in solchem Falle die bescheidenen Bühnenleiter. . . .

Und als nun nach mehr als fünfundzwanzig Jahren, durch diesen fortlaufenden Ruhm des ersten Gesammtgastspiels geblendet, Ernst Possart im Verein mit dem Freiherrn Karl von Perfall den Versuch erneuerte, in München einen ähnlichen Wettkampf der Schauspielkunst zu veranstalten, wohin waren da die Künstler entschwunden, die zu jenem ersten Gastspiel ihre köstlichen Kräfte einten? Eine trübe Frage, die manchen älteren Theaterfreund zu melancholischen Spaziergängen der Erinnerung verlockte. Anschütz todt! Die Rettich todt! Emil Devrient todt! Hendrichs todt! Döring todt! „La Roche und Amalie Haitzinger im späten Winter ihres Lebens. Auch Theodor Liedtke hatte inzwischen den Jahren seinen Tribut gezahlt und es aufgegeben, als Mortimer sehr gelegen zu sterben oder sich als Tempelherr seinen Imbiß von den Dattelpalmen zu pflücken. Andere von den ehemaligen Mitwirkenden waren von der früheren Höhe herabgesunken. Marie Seebach, welche damals alle Herzen erschütterte, hatte es bei ihren letzten Wanderungen in die Oeffentlichkeit bitter zu büßen, daß sie die Ruinen ihrer Größe der Besichtigung des Publikums preisgab. Die Kritik konnte nicht anders, als in jedem er-

neuten Gastspiel der Künstlerin einen erneuten Feldzug gegen ihren eigenen Ruhm zu erblicken. Nur Friedrich Haase, der bei dem ersten Gesammtgastspiel den Marionelli und Hofmarschall von Kalb spielte, wirkte auch nach einem Vierteljahrhundert wieder in unermüdeter Frische mit und kein Fältchen verrieth uns die Runenschrift der Jahre.

Eine neue Schauspielergeneration war inzwischen herangewachsen, ein künstlerisches Enkelgeschlecht, von welchem in den Tagen des früheren Gesammtgastspiels die ersten schüchternen schauspielerischen Gehversuche gemacht wurden. Und wenn ich in dem Bühnenalmanach von 1854 zurückblättere, der mir von freundlicher Hand zur Verfügung gestellt worden ist, dann empfinde ich so recht, was Nachwuchs heißt. „Die Zeit mäht so Rosen wie Dornen, aber Das treibt immer wieder von vornen." Die Mehrzahl der Mitwirkenden des neuen Gesammtgastspiels ist in den langen Namensregistern des Almanachs gar nicht aufgezeichnet und Andere führten 1854 noch ein verborgenes Veilchenleben in stillen Theaterwinkeln. Adolf Sonnenthal mimte damals jugendliche Liebhaber in — Hermannstadt, und unser Berndal half in Stettin dem Director Hein bei dem aussichtslosen Kampf gegen ein Defizit, dessen bleierne Bürde der Aermste bis zu seinem Tode zu schleppen hatte. Von einem Possart weiß der Almanach von 1854 noch nichts zu berichten, und ich finde dort auch den Namen von Barnay nicht. Neue Kräfte mußten an Stelle der ruhmvollen Ahnen entboten werden. Wien sandte Charlotte Wolter, Josefine Wessely, Adolf Sonnenthal, Joseph Lewinsky, Fritz Kastel, Emmerich Robert; Berlin war durch Minona Frieb-Blumauer, G. E. Berndal, Heinrich Oberländer, E. Krause; Dresden durch Pauline Ulrich, Franziska Ellmenreich, Friedrich Dettmer; Leipzig durch Dr. August Förster vertreten. Aus den Reihen der Wanderschauspieler hatte man Friedrich Haase, Ludwig

Barnay, Siegwart Friedmann gewählt. Dazu gesellten sich die hervorragendsten heimischen Kräfte des Münchener Hoftheaters — in erster Linie Ernst Possart, Marie Ramlo, Hermann Häusser und schließlich hatte man noch höflichkeitshalber den Hoftheatern in Hannover, Stuttgart, Carlsruhe je einen schauspielerischen Deputirten zugestanden. So standen lauter neue Namen auf den Theaterzetteln des zweiten Gesammtgastspiels und nur die Mühen waren die alten geblieben.

Man mußte in den Tagen vom ersten bis einundzwanzigsten Juli 1870 nur die Probezettel des Münchener Hoftheaters durchlesen, um von den Geburtswehen eines Gesammtgastspiels einen Begriff zu bekommen. Eine Hamburger „Nathan"-Aufführung zum Besten des Lessing-Denkmals, zu der künstlerische Sendboten von verschiedenen Bühnen herbeigekommen waren, hatte zu dem Plan die erste Anregung gegeben. Von diesem ersten Pendelstoß bis zur letzten Theaterprobe an der Münchener Hofbühne . . . welche Gebirgskette von Schwierigkeiten! Eine so große Anzahl von theatralischen Einzelstaaten unter ein einziges Scepter zu vereinigen, eine Centralisation der vielzersplitterten deutschen Schauspielkunst auch nur für die Zeitspanne von drei Wochen zu erreichen . . . es gehörte eine bewundernswerthe Arbeitszähigkeit und keine kleine diplomatische Begabung dazu, um über die tausend Klippen eines so mühsamen Unternehmens hinwegzukommen. Und bis in die letzte Theaterprobe mußten sich die subtilsten Meinungsverschiedenheiten zwischen Regie und Darstellern fortspinnen. Allerdings sind die eingerichteten Regiebücher der Münchener Hofbühne bereits Monate vorher auf einer stationsreichen Rundreise durch ganz Deutschland begriffen gewesen und alle Mitwirkenden hatten hinreichend Zeit gehabt, sich mit jeder Stellung, mit jedem scenischen Platzwechsel auf's Genaueste bekannt zu machen. Aber wer jemals selbst bei einer Theater-

probe erfahren hat, wie sich auch die tüchtigsten Darsteller oft durch ganz belanglose Aeußerlichkeiten, durch eine winzige Nebensache verstimmen und verwirren lassen, der weiß, was es heißen will, wenn ein Geßler, der zehn Jahre lang rechts vom Zuschauer erschossen wurde, plötzlich sich entschließen soll, seine Rechnung mit dem Himmel links zu machen, oder wenn ein Hamlet, der immer den Geist seines Vaters aus der dritten Seiten-Coulisse hervorschreiten sah, an die Identität des Gespenstes auch in München glauben sollte, obgleich es aus der ersten Vorder-Coulisse seinen mitternächtigen Spaziergang antrat . . . Man konnte billig bis zum letzten Augenblick das Zustandekommen des Unternehmens bei der Uebermacht von Schwierigkeiten bezweifeln.

Aber die Besorgniß wurde Lügen gestraft und pünktlich am 30. Juni konnte sich vor einem Publikum von Kritikern, Künstlern und Intendanten der Vorhang erheben, aus einem korinthischen Säulenrund durfte Ernst Possart hervortreten und unter den üppigen Blattfächern der Palmen im Angesicht von sechs Dichterbüsten seinen selbstverfaßten Festgruß vortragen. Denn neben Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller und Kleist war in traulicher Nachbarschaft auch Iffland aufgestellt. Iffland neben jenen fünf Gewaltigen! Aber da Büsten keine Arme haben, so können sie auch nicht die Ellenbogen brauchen . . .

Programmgemäß, wie das Gesammtgastspiel begonnen, nahm es auch seinen Verlauf. Ueber sechzig Tragödienakte, denen als erfrischendes Intermezzo nur fünf Lustspielakte eingefügt waren, wurden in schneller Aufeinanderfolge vorgespielt, und als in nicht ganz drei Wochen das umfassende Programm erledigt war, flatterte die Generalversammlung der deutschen Künstler wieder nach allen Richtungen der Windrose auseinander. Ernst Possart durfte nach fast übermenschlicher Arbeitsfülle im Hochgebirge Erholung suchen und das

Bewußtsein mitnehmen, wenigstens der Theaterkasse zu einem erklecklichen Ueberschuß verholfen zu haben. In den Münchener Wirthshäusern hörten die litterarisch-artistischen Tafelrunden auf, die sich bei schäumendem Hofbräu gesellig zusammengefunden hatten, und die Eingeborenen konnten sich, ohne fortan durch schnöde Kunstgespräche gestört zu werden, wieder ausschließlich der heiligen Sache des Bieres widmen. Den tiefsten Athemzug der Erleichterung aber gönnte sich der Kritiker. Gerade in der verlockendsten Reisezeit mußte er die stationsreiche Theaterfahrt vom Feldlager bei Pilsen über Jerusalem, Helsingör, Madrid, Rom, die schottische Haide, Ferrara und Dosalo durch Huysum und die flandrischen Provinzen nach dem Rütli und dem Vierwaldstädter See zurücklegen. Durch gemalte Wälder und frischgestrichene Baumgruppen, über welche die Gazewolken des Bühnenhimmels dahinziehen, vorbei an gepinselten Blumenbeeten und duftlosen Papiergebüschen, über die leinenen Wellenfalten der Theatergewässer und durch die Oelhaine des Decorationsmalers führte diese beschwerliche Fahrt . . . und als ihr Endziel erreicht war, hatten die kritischen Passagiere ihre Reiseeindrücke in einer Reihe von Aufzeichnungen niedergelegt, die ein Stelldichein von — Widersprüchen waren. Quot homines, tot sententiae! So viel Kritiker, so viel Urtheile, und zwar in allen Abstufungen der Farben von Grau und Schwarz bis Himmelblau und Goldgelb, so daß die armen Theaterbesucher, die immer erst aus dem Zeitungsblatt zu erfahren pflegen, wie ihnen der und jener Schauspieler gefallen hat, rathlos in den Kaffeehäusern saßen und mit einem Ausdruck der peinlichsten Verlegenheit ein Feuilleton nach dem andern durchblätterten.

Nicht überall floß die Quelle des Widerspruchs aus der Verschiedenheit der artistischen Gesichtspunkte. Landsmännische Sympathien sprachen vielfach mit und einzelne Kritiker schienen in dem Gesammtgastspiel mehr einen Wettkampf der Städte

als einen Wettkampf der Kräfte zu erblicken. Die Herren von der Donau mochten nicht gern Etwas gelten lassen, was nicht im Schatten ihres Burgtheaters groß gezogen wurde und andererseits gab es eine Anzahl von erbangesessenen heimischen Künstlern, die sich in langjährigem Wirken ein warmes Nest in der Theilnahme ihrer Mitbürger gebaut haben und in Folge dessen den Münchener Kritikern als sacrosancte Persönlichkeiten galten, während sie sich dem unbestochenen Auge der Fremden in ihrer angejahrten Mittelmäßigkeit ohne Hülle zeigten. Wieviel erregte Meinungskämpfe wurden über diese eiteln Personenfragen von Mund zu Mund und von Zeitung zu Zeitung ausgefochten! Heute sieht der Zeuge des Gesammtgastspiels mit kühlem Lächeln auf die Polemik jener Tage zurück und erblickt nur in einer *summenziehenden kritischen Abrechnung* über die Ergebnisse des Unternehmens ein Interesse der Theatergeschichte . . . .

Was bedeuten „Mustervorstellungen" und was können sie leisten? Das ist die Frage, die zu betrachten ist.

Dem Laien wird es stets als ein durchaus einleuchtendes Beginnen erscheinen, die besten verfügbaren Kräfte der Schauspielkunst auf einer einzelnen Bühne zu vereinigen und so durch eine Addition von künstlerischen Kräften eine Steigerung der künstlerischen Eindrücke zu erzielen. Wenn die verborgenen Mängel, die jedem Versuch dieser Art unausweichbar anhaften, schon in Franz Dingelstedts erstem Münchener Gastspielunternehmen von kundiger Seite nachgewiesen wurden, so liegt die Frage nahe, warum man gerade München noch ein zweites Mal zum Schauplatz der nämlichen olympischen Spiele gemacht hat? Aber in der That konnte das Gesammtgastspiel nur in München an's Licht treten, wo man unter dem Beistand eines königlichen Gönners die Kunst mit inniger Liebe und frohem Opferwillen, aber leider nicht mit ebenso vielem Ver-

ständniß pflegt und sich in Folge dessen gern in die absonderlichsten Experimente verliert. München ist die Stadt der Curiositäten der Kunstpflege. Hier wird durch königliche Huld neben dem Guten leider auch das Mittelmäßige gefördert. Eine Schaar von poetischen Günstlingen dichtet hier hinter dem Rücken der Nation ausschließlich für Seine Majestät und beweist schon dadurch den Mangel an dichterischer Berufstreue. Hier werden klassische Dramen ohne jede Kürzung bisweilen in mehr als sechsstündigen Aufführungen dargestellt. Hier hat Richard Wagner für seine eigensinnigsten Unternehmungen eine opferbereite Heimstätte gefunden. Hier spielen die Schauspieler oft mit Ausschluß des Publikums vor einem Parquet von — einem König, und in dieser Stadt der grillenhaften Versuche mußte denn auch schließlich einmal der Gedanke wieder auftauchen, mit einer zusammengerafften Stegreifgesellschaft von deutschen Künstlern in den Hundstagen fünfzehn klassische Stücke . . . zu spielen? . . . nein! . . . zu extemporiren.

Denn die Möglichkeit, jede Aufführung auf einer entsprechenden Anzahl von Proben sorgfältig vorzubereiten, wurde schon durch die übermäßige Ausdehnung des Programms ausgeschlossen. In schneller Folge „Wallensteins Lager", „die Piccolomini", „Wallensteins Tod", „Nathan der Weise", „Hamlet", „Clavigo", „Macbeth", „Emilia Galotti", „Julius Cäsar", „Das Wintermärchen", „Der zerbrochene Krug", „Minna von Barnhelm", „Torquato Tasso", „Egmont", „Wilhelm Tell" . . . wahrlich, nur in unserer Eisenbahn- und Telegraphenzeit, die ein verweilendes Behagen aus der Welt vertrieben hat, in der man auch am Schönsten und Besten fiebergeschwind vorüberdampft, nur in dieser athemlosen Hetzpeitschen-Epoche konnte ein Programm, wie das des Gesammtgastspiels ersonnen werden. Franz Dingelstedt begnügte sich damit, im Zeitraum von vier Wochen nur neun Stücke auf-

zuführen, von welchen drei wiederholt wurden. Da war es möglich, künstlerische Eindrücke nachklingen und weiterwirken zu lassen, sich liebevoll ihnen anzuschmiegen, um noch ihre letzten Spuren wie einen geheimen Wohllaut lange mit sich umher zu tragen. Aber in einundzwanzig Tagen funfzehn klassische Dramen! Da trat Nathan dem Hamlet auf die Fersen, Emilia Galotti wurde von Macbeth bei Seite geschoben, in dichtem Gedränge umwirbelten uns alle Gestalten der Klassiker, und ihre Dichtungen, die wir im Grunde an Feiertagen des Kunstgenusses so recht genußfreudig und tropfenweise schlürfen sollten, wurden jetzt in Katarakten über uns ausgegossen. Da ward die eine Wirkung von der anderen aufgerieben, der Eindruck von gestern durch den Eindruck von heute um's Leben gebracht und man fühlte sich lebhaft an die modernen Rundreisen erinnert, in welchen die Welt mit Courierzuggeschwindigkeit durchsauft wird: In acht Tagen durch die Alpenwelt! In drei Wochen durch ganz Italien! Von Allem nur ein flüchtiger Eindruck im Husch des Augenblicks und um Gotteswillen kein zeitraubendes Versenken in's Einzelne! Das Münchener Gesammtgastspiel war eine solche Theater-Rundreise über die höchsten Gebirgszüge unserer Dramatik. Das Billet hatte nur dreiwöchentliche Gültigkeit — so beeilt Euch denn, Herz und Hirn über alles Begehren hinaus mit den dargebotenen Eindrücken vollzustopfen! . . .

Aber gesetzt auch, es gäbe für Gesammtgastspiele dieser Art ein Idealpublikum mit Nerven von Eisendraht und einer unerschöpflichen Empfangsfähigkeit . . . die karge Vorbereitungszeit, die das ausgedehnte Programm für jedes einzelne Drama übrig ließ, mußte nothwendig Mängel des Zusammenspiels erzeugen, die dem geläuterten Geschmack bitter empfindlich waren. Es verdient zur Kennzeichnung deutschen Bühnenwesens verzeichnet zu werden, daß nur zwei (!) Proben jeder Aufführung des Gesammtgastspiels vorangingen — eine

theatralische Schleuderarbeit, die den Künstlern allenfalls zu einem topographischen Zurechtfinden auf der fremden Bühne die Zeit gab, aber zu fruchtbaren Verständigungen über die Grundlagen der Gesammtdarstellung keine Minute übrig ließ. So spielte denn auch Jeder ungehindert und querfeldein, ohne nach dem Nebenmann viel zu fragen. Der Eine sprach laut, der Andere leise — der Eine spielte andante, der Andere allegro presto. Die geschmacklosen Ungleichartigkeiten der Tonstärke fielen in jeder Vorstellung auf. In dem riesigen Hause glaubten die Einen, sich wahre Kanonenschläge der Stimmkraft gestatten zu dürfen und gefielen sich in einer prahlerischen Kehlkopf-Athletik, die statt der künstlerischen nur eine mediciniſche Bewunderung hervorrufen konnte — während Andere wieder sich über die Gehörweite der Zuschauer völlig getäuscht hatten und ihre Rollen in Folge dessen tonlos verlispelten. Wie sollen aber auch Künstler jemals das Gefühl der Heimathssicherheit auf einer Bühne besitzen, auf der sie eben erst einen flüchtigen Besuch gemacht?

Und wie die Tonstärke, so war das Zeitmaß der Darstellungen ungleichartig und durch keine überlegene Regie geregelt. Bald ging die Bühnen-Uhr zu schnell, bald zu langsam — meist freilich zu langsam und zwar aus einer psychologisch nur zu begreiflichen Ursache. Es springt uns da ein typisches Gebrechen von Mustervorstellungen in die Augen: Die Darsteller, die sich zu einer Art von schauspielerischem Preisschießen berufen sehen, haben den natürlichen Wunsch, in den ihnen anvertrauten Aufgaben soviel Schauspielkunst unterzubringen, wie nur irgend Platz finden kann. Jedes Wort wird also an der Nuancenschraube um und um gedreht, wird fast wie ein Logogryph von vorn und von hinten betrachtet, um jedes Häkchen zu finden, an das sich eine mimische Feinheit hängen läßt. Und kommt es nun zur Aufführung, so will Jeder seine Rolle so lange wie möglich in der Hand behalten,

will das ihm anvertraute dichterische Kapital ja nicht zu früh verausgaben und kargt in Folge dessen mit jedem Vers, jedem Wort, jeder Silbe. Die Schauspielkunst, die sich auf solchem Weg bemüht, steht nicht in der Dichtung, sondern neben der Dichtung und verhindert jede schlagfertige Wirkung des Ensembles. Als das trübseligste Beispiel aus den Münchener Tagen ist mir noch die bis in die Mitternachtsstunde hinausgezogene Aufführung des „Nathan" in frischer Erinnerung. War das ein Dehnen und Schleppen! Ein Zerren der Worte, als wenn's Gummifäden wären. Kaum daß man noch von einem Vortragen der Dichtung reden konnte. Sie wurde gebeichtet. Sie wurde uns silbenweis in's Ohr gezählt und an jeder Silbe hing noch ein erschwerendes Nuancengewicht, zu dessen Bewunderung wir in immer erneuten Kunstpausen eingeladen wurden. Es war, als wenn sich alle Darsteller zu einem paradoxen Wettrennen der Langsamkeit zusammengefunden hätten, bei welchem dem Saumseligsten die Palme winkte. Und an diesem Wettkriechen betheiligte sich — es ist kaum glaublich! — sogar Al Hafi. Er, der „Wilde, Gute, Edle," vor Allem aber der Wilde, der rinnendes Quecksilber in den Adern hat, dem die Worte wie ein schäumender Wassersturz von der Zunge brausen müssen, wurde in kleine Stücke zerpredigt. Da mußte Jedem, der seinen Lessing kennt, die Ungeduld brennend bis in die Fingerspitzen rieseln. Aber das schleichende Andante dieser, wie mancher anderen Vorstellung entsprang eben naturnothwendig der Eigenart aller Mustervorstellungen: daß sie selbst den guten Schauspieler verlocken, sich gefallsüchtig auf den Zehen emporzurichten und die Einheit des Zusammenspiels durch ein unpassendes Solo zu unterbrechen.

Noch empfindlicher als die Regellosigkeit des Zeitmaßes und der Tonstärke fiel die Ungleichheit der darstellerischen Stilarten auf. Wiederum eine unvermeidliche

Schattenseite aller ähnlichen Unternehmungen. Schauspieler, die Jahrelang in der Gewöhnung eines ständigen Wirkens ihre eigenen Wege gegangen sind oder sich vollends in der ungebundenen Selbstherrschaft des Wanderspiels keinem höheren künstlerischen Machtspruch unterzuordnen hatten, werden sich niemals für die Zwecke eines Gesammtgastspiels keusch und schmiegsam genug zeigen, um ein feines Abtönen des Gesammtbildes, ein vorsichtiges Ausgleichen der Stilverschiedenheiten zu ermöglichen ... und eitel ist die Hoffnung, daß wir durch so flüchtige Unternehmungen jemals zu einem gemeinsamen nationalen Darstellungsstil gelangen könnten, wie er das schönste Besitzthum des Theâtre français ist.

In München fiel in der bunten Musterkarte durch scharfe Absonderung der Farben besonders die Wiener und die Dresdener Schule auf. Die gelehrigen Zöglinge der Hofburg schreiten selbst in Trauerspielen nicht auf dem Cothurn einher und pflegen einen reizvollen conversationellen Zug auch in die Dramen höheren Stils einzuführen. Sie bestreben sich, hinter dem wallenden Faltenkleid der schönen Verse vor Allem den nackten Menschen aufzufinden, und sind sie in diesem Bestreben glücklich gewesen, so lassen sie den Charakter nicht in der Fluth von klingenden Worten untertauchen, sie lösen den Menschen nicht in brausende Schallwellen und überschwängliche Posen auf, sondern stellen ihn in Charakterzügen von realistischer Aufrichtigkeit, in Tönen von bescheidener Mäßigung und in Geberden von natürlicher Lebenstreue wieder auf die Mutterscholle der Erde hin. Ihren geraden Gegensatz bildet die Dresdener Schule, die in Emil Devrient ihren erlauchten Ahnherrn besitzt und in München durch den zu früh heimgegangenen Friedrich Dettmer vertreten war. Das charakteristische Element tritt da fast völlig hinter den schwelgerischen Cultus des Worts und des Klanges zurück. Durch runde Bewegungen, durch volle Töne wird jeder Gestalt ein idealer

Allgemein-Ausdruck geliehen und in der Weiterführung dieses Strebens hat sich mit der Zeit ein Declamationsstil herausgebildet, den man kaum mehr eine singende Sprechweise nennen kann, weil er bereits eine sprechende Singweise genannt werden muß. Die Stimme badet sich in ihrem eigenen Wohllaut und größere Reden werden fast recitativisch vorgetragen. Auch den Zauber schneller Tonübergänge haben die Vertreter dieser Richtung — wer denkt nicht sogleich an Clara Ziegler? — der Gesangskunst abgelauscht, und wenn so eben erst ein sanfter und schmeichlerischer Ton unser Ohr geliebkost, so kommt oft ein dröhnender Accent wie ein Stoßvogel hinterhergejagt, nur um in dem Auf und Ab der Stimme alle Wirkungen des schönen Organs zu erschöpfen. Auf diese Weise entsteht ein selbstständiger Klangreiz, bei welchem nicht blos der Charakterkern der einzelnen Gestalten, sondern bisweilen selbst der Sinn der Worte in Wohllaut begraben wird. Man wird durch einen opernhaften Tonrausch überwunden und applaudirt hingerissen ein Vocalconcert der Redekunst. Ich bekenne mich offen als Gegner dieser declamatorischen Richtung und halte es mit der keuschen, sachlichen Sprechweise der Burgschauspieler. Auf keinen Fall aber können beide Richtungen nebeneinander wirken, wie es in München der Fall war. Es entstanden dadurch unvereinbare Stilmischungen, die uns beständig von einer Wirkung in die andere warfen und ein Analogon nur in dem buntscheckigen architektonischen Gewand der Münchener Straßen finden, wo man ebenfalls alle Stilarten in planloser Nachbarschaft sieht.

Und doch ist für diesen unästhetischen Wirrwarr nicht ein Einzelner verantwortlich zu machen. Er wird sich überall einfinden, wo man eine Schaar von selbstständigen künstlerischen Individualitäten zu einer Stegreif-Vereinigung zusammenruft. Eduard Devrient geht zu weit mit seiner paradoxen Behauptung, daß sich ein gutes Ensemble nur aus Mittel-

mäßigkeiten zusammensetzen läßt. Jede glückliche Vorstellung des Burgtheaters, jeder wohlvorbereitete Abend im „Deutschen Theater" widerlegt diese Ansicht mit entscheidender Beredsamkeit. Aber gewiß ist es, daß ein vorsichtig und einheitlich abgetöntes Zusammenspiel von nur mäßigen Kräften immer ein größeres künstlerisches Gesammtgewicht haben wird, als ein Zufallschorus von ersten Künstlern . . . und die Einsicht in diese Thatsache war das werthvollste Ergebniß der Münchener Mustervorstellungen, die nun kaum jemals wieder eine Nachfolge finden werden.

Der Erbe Scribes.

Bei der in Deutschland fast dogmatisch gewordenen Bewunderung der französischen Bühnentechnik ist es nicht uninteressant, einmal zu hören, wie ein Franzose selbst darüber urtheilt, und das ist doppelt interessant, wenn dieser Franzose kein Anderer ist, als jener ruhlos plätschernde Hecht im Karpfenteich, den das literarische Frankreich in Emile Zola besitzt. Man mag über diesen Schriftsteller denken, wie man will, und mag ihn für ein Genie oder für einen Querkopf halten — das wird ihm Niemand abstreiten, daß er zu den wenigen Autoren gehört, deren Aeußerungen stets Bewegung, Aufsehen und Meinungskämpfe hervorrufen. Der Gegner Zola's kann an seinen dreist in die Welt geworfenen Paradoxen, an seinen kecken kritischen Herausforderungen nicht mit einem kühlen Lächeln vorübergehen: Sie treiben das Blut in's Gesicht, sie reizen bis zur Erbitterung und graben sich mit ihren Stacheln tief in's Gedächtniß, wo sie nicht aufhören, unbequem zu werden, bis das richtige Wort der Erwiderung gefunden ist. Die unsauberen Alkovengeschichten Emile Zola's, seine miasmatischen Sittenschilderungen, seine vom Pflaster der Straßen zusammengekehrten Pariser Scenen mag man ablehnen; aber seine kritischen Veröffentlichungen über das

zeitgenössische französische Theater verdienen die aufmerksamste Beobachtung und sind der kühne Protest eines denkenden Schriftstellers gerade gegen diejenige französische Theatereigenschaft, die wir in Deutschland am höchsten schätzen.

Besonders in der Beurtheilung Victorien Sardou's nimmt Zola Gelegenheit, über Das, was man mit einem häßlichen Ausdruck des Bühnen-Argots . . . die geschickte „Mache" nennt, die folgenden werthvollen Bemerkungen zu äußern:

„Sardou ist der gegenwärtig beliebteste Vertreter des Intriguenstücks. Als Erbe Scribe's hat er die alten Komödienfäden wieder erneuert und die scenische Gewandtheit bis zur Taschenspielerei vorwärts gebracht. Seine Richtung bezeichnet eine Reaktion, die sich mehr und mehr gegen die frühere klassische Bühne zugespitzt hat. Seitdem man die Begebenheit dem Wort gegenübergestellt und das Abenteuer das Uebergewicht über die Charakteristik erobert hat, legt man das Hauptgewicht nur noch auf feinverzwirnte Intriguen, auf unvorhergesehene Ereignisse, auf schnellen Wechsel der Glückschancen, auf überraschende Koups in der Knotenlösung, und man gelangt so zu Marionetten, die an einem Fädchen von Draht geleitet werden. Scribe bildete eine historische Epoche in unserer dramatischen Literatur. Er übertrieb das neue Prinzip der Handlung, indem er ihr die Alleinherrschaft zugestand, er entwickelte dabei aber eine außergewöhnliche Findigkeit der „Mache" und erfand einen ganz neuen Kodex von Bühnen-Gesetzen und theatralischen Hausmitteln. Das wurde verhängnißvoll. Es führte zu einer bald noch stärkeren Uebertreibung der Aktion auf Kosten der Menschenzeichnung und Seelenmalerei. Das „gut gemachte" Stück — „gut gemacht" nach einem bestimmten Modell der Theater-Equilibristik — es wurde auf diese Weise zu einem drolligen und amüsanten Spielzeug, das ganz Europa ebenso, wie uns,

beluſtigte: Erſt von da ab datirt die Popularität unſeres Repertoirs im Auslande, das mit Heißhunger danach verlangte, wie es nach unſeren Pariſer Modeartikeln verlangt ... Unter Sardou's Händen hat nun freilich das „gut gemachte Stück" ſein Ausſehen ein wenig geändert. Er verwendet weniger Kunſtſchreinerarbeit darauf. Aber wenn er auch den Rahmen erweitert hat und die Escamotage in größerem Maßſtabe betreibt, ſo bleibt er doch gleichwohl der Repräſentant der Handlung auf dem Theater, jener Handlung, die alle anderen Kunſtmomente unterjocht und vernichtet. Was er uns bietet, iſt nicht das Leben, aber es iſt Etwas, das ſich ganz lebensähnlich bewegt und uns bisweilen wirklich in eine Täuſchung verſetzt: denn ab und zu könnte man Sardou's Perſonen thatſächlich für lebendig halten, während ſie doch nur gut gearbeitet ſind und wie vollendete mechaniſche Kunſtwerke kommen und gehen. Die Welt, in die er uns führt, iſt eine Pappdeckelwelt, die mit Gliedermännern bevölkert iſt. Man fühlt, wie ihm in jedem ſeiner Werke der feſte Boden unter den Füßen fehlt. Es giebt da immer irgend eine unannehmbare Vorausſetzung, irgend eine falſche, bis zum Extrem übertriebene Empfindung, welche den Tragebalken des ganzen Stückes bildet, oder eine außergewöhnliche Verſchlingung von Begebenheiten, die eine Zauberformel plötzlich löſen muß. Das Leben hat ein anderes Geſicht . . ."

Die Geheimniſſe der dramatiſchen Zauberkünſte Sardous ſind hier kurz, aber erſchöpfend klargelegt und wir blicken dem verſchlagenen Bühnengaukler da recht unmittelbar in ſeine Werkſtätte. Denn in der That finden wir in faſt allen ſeinen Stücken die drei von Zola hervorgehobenen gemeinſamen Kennzeichen: „Die unannehmbare Vorausſetzung", „die falſche bis zum Extrem übertriebene Empfindung, welche den Tragebalken des ganzen Stückes bildet" und die „plötzliche Zauberformel, die Alles löſen muß." Mit der erſtaunlichſten

Combinationsgabe und Bühnenlist weiß Sardou freilich diesen Theaterapparat zu verheimlichen. Mit bewundernswerther Kunst versteht er die Spannung oft bis zur Athembeklemmniß zu steigern und immer wenn die Entwirrung des so kunstreich verknüpften Intriguenknotens schon unausbleiblich erscheint, durch einen schnellen taschenspielerischen Handgriff noch eine neue Verschlingung herbeizuführen. Gefesselt durch dieses erfinderische Spiel des Witzes lassen wir uns von ihm willig überlisten, und wenn wir noch im vorletzten Augenblick seiner Theaterstücke ihm gläubig folgen, um erst im letzten zu merken, daß wir diesen ganzen so stolz und üppig aufgeschwollenen Scenenballon schon längst mit einem einzigen kritischen Lanzettenstich vernichten konnten, so ärgern wir uns fast mehr über die Lästigkeit unserer Entdeckung, als über die Gaukelei des Poeten: Denn dieser Poet ist ein so liebenswürdiger Spitzbube, daß wir ihm selbst für den Einbruch in unseren eigenen Verstand ein glückliches Gelingen gegönnt hätten! Just wie Paul Heyse in einem anmuthigen Sonett von einem neapolitanischen Gamin erzählt, der den Dichter so witzig bestohlen hat, daß es Diesem fast weh that, den Dieb zu ertappen. Aber diese begreifliche Fügsamkeit des Publikums gegen die Künste der Sardou'schen Theaterschlauheit hebt die kritische Amtspflicht nicht auf, den dramatischen Hexenmeister bei der Arbeit zu belauschen, und da werden wir denn gerade bei denjenigen Stücken, welche die glänzendsten Erfolge hatten, die Diagnose Emil Zolas in jedem Worte beglaubigt finden.

Betrachten wir z. B. die vielgepriesene „Dora". Die unannehmbare Voraussetzung springt hier Jedermann in die Augen: Es ist eine Hallucination der französischen Nationaleitelkeit.

„Wie steht's mit Doras Tugend?" fragt ihr Gatte im dritten Akt den Ankläger seiner Frau.

„Darüber ist nichts zu sagen", antwortete dieser, „aber

Frauen können auch noch auf andere Art unehrenhaft sein."

„Und auf welche?"

„Es giebt da ein kleines politisches Metier, das sie mit Dummköpfen und arglosen Menschen treiben."

„Spioninnen?!"

„Wie Sie sagen . . ."

Um diese „andere Art" der Unehrenhaftigkeit der Frauen — die politische Spionage — dreht sich die Sardou'sche Komödie. Sardou glaubt allen Ernstes, daß eine Regierung, die er aus überflüssiger Rücksicht für Deutschland die österreichische nennt, eine Anzahl weiblicher Agenten hält, um die Geheimnisse der Franzosen auszukunden. Der Dichter der sonst die trefflichsten Satiren selbst schreibt, giebt hier den Stoff für die Satiren Anderer und wir wünschten nur, daß ein Sardou da wäre, um diesem Sardou heimzuleuchten. Sein Irrthum beweist uns von Neuem, wieviel Scharfsinn die Franzosen aufwenden, um die wahre Ursache ihres Kriegsunglücks zu bemänteln — wieviel Geist sie verbrauchen, um diese Dummheit zu machen. Wenn sie besiegt wurden, so war's nicht die gewappnete Macht, mit der die Feinde in's Land rückten — nicht die Unfähigkeit der französischen Feldherrn — nicht der vielbeliebte „Verrath" — nicht der zum Ueberdruß oft genannte „Hunger" . . . Das hätte auch ein minder feiner Kopf, als Victorien Sardou ausgekundschaftet. Er blickt tiefer! Die Feinde, denen nach dem Zeugniß Sardous Frankreich erlegen ist, waren feminini generis. Sie hatten keine anderen Waffen, als die der weiblichen Liebenswürdigkeit und Verführung; keine anderen Bundesgenossen, als die List und Koketterie, und die Uniform, die sie trugen, war in allen Modegeschäften aufzutreiben. In den rauschenden Falten ihrer Seidenkleider haben sie die wichtigsten Staatsgeheimnisse aufgefangen, mit ihren schmalen zierlichen Frauenfingern haben sie den Franzosen die

Schlüssel zu den Festungen des Landes aus der Hand gewunden und mit dem Feuer ihrer schönen Augen haben sie den Kriegsbrand genährt, der Frankreichs feste Plätze eingeäschert hat. Aus allen Himmelsgegenden sind diese allerliebsten Zugvögelchen zugeflogen. Versailles wimmelt von ihnen an gewissen Tagen. Scheinbar harmlos spreizen sie sich in ihren kostbaren Seidengefiedern, zwitschern und flattern umher, aber dabei beknuspern sie die Schwächen des Landes und tragen diese Beobachtungen in ihren spitzen Schnäbelchen über die Grenze hinüber. Sie scheuen auch einen verstohlenen Griff in fremde Pultfächer nicht. Sie fühlen jedem Secretärschloß von außen an, ob es kleeblattförmig oder kreisrund ist. Sie liefern französische Festungspläne im Tausendermaßstab und wenn es verlangt wird, sogar im Hundertermaßstab, sie machen Studien über die Verwendung des alten Eisens zur Herstellung von Panzerplatten und bei günstiger Gelegenheit durchstöbern sie sogar Entwürfe zu internationalen Handelsverträgen — und jeden Morgen, wenn jenseits der Grenze Frankreichs der Fürst von X oder Y aufwacht, so servirt man ihm neben seiner Chocolade gewisse wohlgeruchhauchende Briefchen, die er beim Schlürfen seiner Tasse gemächlich liest und wovon jedes einzelne ein kleines rothangestrichenes: „Bemerkenswerth!“ erhält. Nur ein Wörtchen ergiebt so ein Brief — vielleicht noch weniger, nur einen Buchstaben — aber Buchstaben an Buchstaben gereiht giebt ein Schlüsselwort, das die Schlösser des feindlichen Landes öffnet .....

Auf diese abenteuerlichen Halluncinationen baut sich Sardous Stück auf. Er bringt seine Titelheldin in den Verdacht, selbst Spionin zu sein — und wie das Mißtrauen in ihrem Gatten erwacht, wie es groß wird und sich drohend aufrichtet, wie auf die Unschuldige der von dem Gesicht des Gatten abgelesene Verdacht einwirkt, wie ihr der Stolz die Kehle zusammenschnürt, daß sie nicht das armseligste Wörtchen der

Vertheidigung über die Lippen bringt, bis endlich das alplösende Wort gesprochen und in einer listig aufgestellten scenischen Mausfalle die wirkliche Spionin gefangen wird . . . es ist eine Reihe von aufregenden Scenen, deren Wirkung wir trotz der thörichten Voraussetzung nicht ablehnen können. Und die kleinsten Requisiten genügen dem Theaterbosco für seine Künste. In die eine Hand nimmt er einen Schlüsselbund, in die andere einen Parfümflacon . . . und aus Schlüsselbund und Parfümflacon wird die überraschendste Lustspielcombination hergeleitet. Und so erkennen wir erst wieder beim Verlassen des Theaters, daß in diesem Lustspielbau die Mauern aus Seidenpapier bestehen und die Stützpfeiler nur Zahnstocher sind und daß ein einziger Hauch des gesunden Verstandes den kraftlosen Nippestischbau umbläst!

Genau dieselbe Haltlosigkeit des dramatischen Baustoffes begegnet uns in den „Bürgern von Pont-Arcy." Wieder finden wir Sardous Lieblingsthema: das Problem des unbegründeten, aber schwer abzuschüttelnden Verdachtes. In „Ferréol", in „Dora" und in den „Bürgern von Pont-Arcy" . . . in allen drei Comödien wird ein edelmüthiger Mensch an den Marterpfahl eines falschen Verdachts gebunden und von Scene zu Scene immer beängstigender umstrickt, aber natürlich sind die scheinbar unzerreißbaren Fesseln in Wahrheit nur Davenportsche Schlingen, die schließlich mit einem lange vorbereiteten Handgriff lächelnd gelöst werden und eitel Bewunderung für die Fingergeschicklichkeit des scenischen Gaukelkünstlers hervorrufen. Neben dem hügeligen und krümmungsreichen Pfad, den er wandelt, laufen bequeme Seitenwege, die sehr schnell ans Ziel führen würden. Aber geflissentlich stürzt er die Wegweiser um, damit wir ihn über den hindernißvollen Hauptpfad begleiten. Ja, ein einziges muthiges Wort, ein ehrliches Geständniß des schuldlos Angeklagten könnten ihm von vornherein den Alp von der Brust nehmen, aber der

Mund ist ihm verschlossen durch die eine, von Zola betonte „bis zum Extrem übertriebene Empfindung." In „Ferréol" ist es der Gatte, in den „Bürgern von Pont-Arcy" ist es die Mutter, die das Geheimniß nicht erfahren darf. „Der Schlag würde sie tödten", lautet hier wie dort die Begründung, aber in der letzten Scene erfahren die Betheiligten das Geheimniß dennoch, und da in letzten Scenen bekanntlich für seelische Entwickelungen kein Raum mehr gegeben ist, so sehen wir statt des vorausverkündeten tödtenden Schlages immer nur einige wohlfeile Thränen, hören einige gefühlsdurchzitterte Worte und erkennen somit, daß das ganze erregungsreiche Stück abermals von falschen Voraussetzungen ausgegangen ist. Es kommt dem Dichter auch gar nicht darauf an, uns dies im letzten Augenblick zuzugeben, wenn wir ihm nur in den ersten paar Stunden geglaubt haben. Das ist in „Dora" der Entwickelungsgang und das ist auch der Entwickelungsgang der „Bürger von Pont-Arcy." Neu ist nur die Art, wie jener unbegründete Argwohn geschaffen wird. Der junge Baron Fabrice ist genöthigt, am Vorabend seiner Hochzeit eine frühere Modistin bei sich zu empfangen, die als Modistin natürlich auch den neuesten Modeartikel bei sich führt: Eine Ehebruchsgeschichte mit allem Zubehör. Sie hat mit dem verstorbenen Vater des Barons ein Verhältniß gehabt und steht in Folge pekuniärer Verlegenheiten vor der Gefahr, daß dies Verhältniß der Mutter des Barons enthüllt wird. Fabrice bringt jedes Opfer, um seiner Mutter diesen Seelenschmerz zu ersparen, aber beim Verlassen des Gartens wird der Modistin von den klatschsüchtigen Kleinstädtern aufgelauert, sie wird in das Haus zurückgezwungen und da Fabrice ihre Anwesenheit erklären muß, so bleibt ihm nichts übrig, als den Schein auf sich zu nehmen, daß es seine Geliebte sei. Ein verrätherischer Brief spielt dabei wieder dieselbe Rolle, die er schon in zahllosen anderen Stücken des Autors gespielt hat. Sardou erprobt gern

die Kunst, die Blicke eines ganzen Theaters magnetisch auf einen von Hand zu Hand wandernden verhängnißvollen Papierfetzen hinzulenken. Und nun wird Fabrice wie ein gehetztes Wild von Verlegenheit zu Verlegenheit, von Qual zu Qual gejagt. Es wird ihm zugemuthet, jene Modistin zu heirathen — und er schweigt. Er wird ehrlos genannt — und er schweigt. Es droht ihm selbst Verachtung seiner Braut — und er schweigt, bis endlich durch ein in Paris aufgefundenes Taufzeugniß („die plötzliche Zauberformel") die Mutter ohne sein Zuthun die Wahrheit erfährt und die übliche oberflächliche Erledigungsscene folgt, in welcher der Autor zuletzt den Eingang durch die Thür findet, nachdem er fünf Akte lang vergebens gesucht hat, durch den Schornstein in's Haus zu kommen. . . .

Die beiden Werke sind typisch bezeichnend für Sardous dramatischen Stil und greifen wir noch weiter zurück, so stoßen wir in den Lustspielerfindungen des Meisters auf Theater-Fictionen von noch gewagterer Art. So würde man den listigen Dichter zweifellos in die tödtlichste Verlegenheit bringen, wenn man ihn z. B. um einen architektonischen Plan des Landhauses ersuchte, in welchem sich die Handlung seines Lustspiels „Flattersucht" abspielt — eines Landhauses, das mit seinen zahlreichen geheimen Gängen, Hintertreppen und Balkons eine märchenhafte Architektur voraussetzt. Auch die vielbewunderte Komödie „Der letzte Brief" schaukelt auf einer Nadelspitze. Kurz, überall, wo wir uns die Mühe geben, den Mechanismus von Sardous Lustspielen in seine einzelnen Federchen und Klappen zu zerlegen, gelangen wir zur Erkenntniß, daß wir es nur mit pfiffigen Atrappen der Bühnentäuschung zu thun haben . . . und Das vermindert nach und nach die Empfänglichkeit für die aufregenden scenischen Bosco-Streiche, die der Erbe Scribes so fingerfertig ausführt.

Aber mit alledem ist nur der halbe Sardou gekennzeichnet:

Seine andere und edlere Hälfte zeigt uns das geistbelebte, von einem überlegenen Lächeln umspielte Profil eines Satirikers, dessen sich das Vaterland von Molière, Rabelais und Voltaire nicht zu schämen braucht. Sardou, den Bühnengaukler, mag die Litteraturgeschichte getrost fallen lassen, aber Sardou, den witzigen Menschenzeichner, muß sie aufbewahren, und vielleicht wird einst ein Sammler der Zukunft den hübschen Gedanken verwirklichen, in Fragmenten aus Sardous Stücken ein satirisches Bilderbuch der menschlichen Gesellschaft zusammenzustellen, das ein scenisches Compendium aller menschlichen Thorheiten, ein lustiger dramatischer Katechismus der Lebensweisheit werden könnte: Chamfort und La Rochefaucould dramatisirt und mit scenischer Lebendigkeit erläutert! Denn in jedem Lustspiele Sardous sprüht ein Funkenregen von Sarkasmen, die der Vergessenheit trotzen werden, so lange man noch die heilsame Kunst des Lachens nicht verlernt hat. Um aber Platz für die Entfaltung dieser satirischen Beobachtungen zu finden, hat der Dichter sich ein eigenes technisches Verfahren gebildet: Er liebt es, in seinen Lustspielen fast die ganzen ersten zwei Akte der Exposition zu widmen. Wir befinden uns bei ihm bis zum Beginn des dritten Aufzuges fast immer noch im Vorzimmer des Dramas, wo nur ganz gelegentlich und unmerklich hier ein Knoten, dort ein Knötchen geschlungen wird, das dann für die Handlung später eine überraschende Wichtigkeit gewinnt. Aber in diesem Vorzimmer des Dramas versammelt Sardou eine so drollige und bunte Gesellschaft, deren bewegliches Geplauder so getränkt ist mit Ironie und Witz, daß der theatralische Feinschmecker an diesen würzereichen und auf der Zunge prickelnden hors d'oeuvre fast mehr Gefallen findet, als an der späteren kompakten Bühnenkost, die freilich für die große Menge den Erfolg entscheidet. In diesen ersten zwei Akten kommt lediglich der sarkastische Sittenschilderer zu Wort, der mit wachen und klugen Augen

durch die Gesellschaft wandert und seinen Zeitgenossen die Schwächen ablauscht, die sie in einem unvorsichtigen Augenblick entschleiern. Da werden bezeichnende Gruppenbilder aus dem Leben gestellt, deren einzelne Figuren gewöhnlich die nämliche Thorheit wiederspiegeln, aber in den mannigfaltigsten Strahlenbrechungen; da werden rechts und links aristophanische Nasenstüber ausgetheilt; da werden in dem vergrößernden Bühnenspiegel die lustigsten Karrikaturen aufgefangen und manchmal Geißelhiebe gewagt, daß dem Betroffenen empört das Blut in's Gesicht schießt. In Folge dessen hat denn auch so manches Stück Sardous theatralische Meinungskämpfe der erregtesten Art herbeigeführt und „Rabagas" z. B. ist an hundert Abenden hintereinander — ausgezischt worden.

Die Thorheiten gegen die sich Sardous Witz richtet, sind bald dem allgemeinen Menschenverkehr abgelauscht, wenn er z. B. das Parasitenthum unserer Intimen an einer ganzen Galerie von Biedermännern aufzeigt, oder sie sind in einem enger abgegrenzten Kreise mit zieltreffendem Spürsinn beobachtet, wenn der Dichter zum Exempel die beliebte bukolische Schwärmerei für unsere braven Landsleute an einem Verschwörer-Terzett von köstlich gezeichneten Dorftölpeln nachweist. In der „Familie Benoiton" ist die beste und mit dem beißendsten Witz geschilderte Gestalt des Stückes diejenige, die — nicht darin vorkommt: Die Gestalt der Madame Benoiton, die auf der Bühne nicht zur Erscheinung kommen kann, weil sie eben — niemals im Hause angetroffen wird. Die erschütterndsten Familienwirren bereiten sich vor — Madame Benoiton führt ihre Roben und Hüte spazieren. Die schwersten Katastrophen spielen sich ab — Madame Benoiton hat Conferenzen mit ihrer Putzmacherin. Endlich am Schluß des Stückes nach einer Reihe aufregender Scenen von ernster Schicksalsbedeutung stürzt der kleine Fanfan herein:

„Mama ist nach Hause gekommen!"

Allgemeine Bewegung. Alle gehen nach hinten und ein Freund des Hauses spricht seine Spannung aus, endlich die Bekanntschaft von Madame Benoiton zu machen, während die gute Fee des Lustspiels schon eine erfreuliche Wandlung der Dinge voraussieht und aus der Meldung des Kindes sich einen Traum von häuslichem Frieden herausspinnt. Da stürzt Fanfan zum zweiten Male hinein:

„Mama ist wieder ausgegangen!"

„Wie?!"

„Sie hatte nur ihren Sonnenschirm vergessen!" ...

Wie hier die unsichtbare Madame Benoiton uns den Witz eines echten Satirikers bezeugt, so ist in „Seraphine" nicht minder glücklich eine Gruppe von eleganten Frömmlerinnen geschildert, die mit Gott coquettiren, wie sie vorher mit den Menschen coquettirt — Frauen, die sich mit einer kleidsamen Demuth, einer geschmackvoll ausgestatteten Frömmigkeit jetzt für den Himmel putzen, wie sie sich ehedem für die Welt geputzt. Ihr Schützling ist ein frommer Parasit, der bei vollen Flaschen und leckeren Schüsseln die Besiegung des Fleisches nach folgender köstlichen Theorie betreibt:

„Ich bin so froh, wenn ich mich mit meinem armseligen Leichnam nicht zu beschäftigen brauche! Und da ist denn das wirksamste und beste Mittel, ihn durch Sättigung zum Schweigen zu bringen. Ach, Dich friert, Du miserabler Fleischklumpen? ... Nun, so wärme Dich! ... Dich hungert? Nun, so iß Dich satt ... Wenn Du befriedigt sein wirst, werde ich hoffentlich vor Dir Ruhe haben!"

Voll boshafter und feiner Spitzen sind auch die Gespräche der Damen nach einem Kirchenbesuch:

„Ich hätte mich heute nicht schlafen legen können, ohne erst meiner Begeisterung Worte zu leihen."

„Ja, es war ein wahrer Triumph!"

„Diese Sprache!"

„Diese Bewegungen!"

„Und wie voll es wieder war!"

„Ein durchschlagender Erfolg!"

„Verzeihung, meine Damen —" unterbricht ein Freund des Hauses — „Sie kommen von einer Première im Odeontheater?"

„Behüte! Wir haben eine Predigt des Pater Anselmus gehört!" ...

„Uebrigens habt Ihr Frau von Lucy gesehen? Die Toilette dieser Dame leuchtete ja wie ein Flambeau."

„Nun, sie ist immerhin noch weniger roth als Frau von Hermosiblas."

„Mein Gott, Die! Das ist schon ein Vulkan."

„Wißt Ihr, daß sie sich wieder verheirathen wird?"

„Zeit wäre es. Man spricht schon genug über ihr Verhältniß mit dem Capitain."

„Ach, das ist Verleumdung!"

„Allerdings! Eine Verleumdung — des Capitains."

„Verzeihung," unterbricht wieder der Freund des Hauses. „Ueber welches Thema hat Pater Anselmus heute gepredigt?"

Die Antwort ist:

„Ueber die christliche Liebe!"

In „Ferréol" ist wieder eine andere Gesellschaftsschwäche mit feinem Griffel abgezeichnet. Der Kern des Stückes ist eine Criminalgeschichte, die ein Geringerer als Sardou geschrieben haben könnte, aber in den Randzeichnungen an der Peripherie der Handlung erkennen wir wieder den witzigen Beobachter, der das Publicum der Gerichtssäle mit seiner Lust an grausamen Schauspielen und sensationellen Erregungen köstlich zu malen weiß. Da sehen wir eine junge Dame in Thränen schwimmen, weil sie für den Mordproceß keine Eintrittskarte mehr erhalten hatte, während eine Andere über die Einzelheiten ihrer „Gerichtstoilette" die sorgfältigsten Urtheile entgegennimmt: „Der Hut à la Requisitoire — vorzüglich! Nur die goldenen Knöpfe auf der Taille ... zu sehr Zuchtpolizei, zu wenig Schwurgericht!" Der Gesammtzustand der Provinzstadt in den Tagen der Verhandlung wird in den Worten geschildert:

„Welch seltenes Glück für unsere Gesellschaft — dieser Criminalproceß, welcher Blitzableiter der Langenweile, unter der sie verkümmern! Und dieser große Advokat, der berühmte Loriol, der von Paris kommt zur Vertheidigung! Wie sollten denn alle die biederen Einwohner dieser verschollenen Stadt nicht vor Entzücken außer sich sein — bis morgen, wo sie Alle wieder in ihren gewohnten Alltagsschlummer zurücksinken und in's Geheim bedauern, daß die großen Verbrechen so rar sind!"

Am Tage des Processes selbst sehen wir die Damen sich bis auf die Plätze der Gensd'armen drängen und vor der Verhandlung, die über Tod und Leben entscheiden soll, fliegen uns Gespräche wie die folgenden entgegen:

„Glauben Sie, daß er bei Stimme sein wird?

„Der Angeklagte?"

„Nein, der Vertheidiger."

„Gestern Abend beklagte er sich."

„Bah, Tenor-Coquetterie!

„Erhaben wird er sein."

„Ah, meine Liebe, welches Glück! So werden wir einmal ordentlich weinen."

„Und ob die Verhandlung heute schon zu Ende kommt?"

„Wahrscheinlich."

„Wie schade! Sie sind so selten, diese Gemüthsaufregungen!"

Daneben fallen auf Schäden des französischen Gerichtsverfahrens allerhand schelmische Lichter. Die Einrichtung der Geschworenen wird durch eine burlesque Gestalt parodirt; der Verhörseifer der Staatsanwälte, die jede Freisprechung als eine persönliche Niederlage betrachten, wird schlagend geschildert und von der Zeugenvernehmung folgendes lebenswahre Bild gegeben:

„Nichts ist unterhaltender, als so ein Defilé aller Stände, aller Altersstufen und aller Eitelkeiten. Kaum einer von den Zeugen, dem sein persönliches Interesse nicht mehr am Herzen läge, als das Schicksal des Angeklagten! — Der Eitle denkt nur daran, geistreich zu

erscheinen; der Pedant, sich in wohlgesetzter Rede zu ergehen; der Joviale, Heiterkeit zu erregen; der Geschwätzige, seine unbedeutenden Geschichten an den Mann zu bringen; der Vielwisser, seine Weisheit auszukramen; der Verschwiegene, wortkarg zu erscheinen; der Ränkesüchtige, sich aufzudrängen — und der Schüchterne, sich ja nicht zu compromittiren. Die Menschheit im Kleinen!"

Es ist unmöglich, einen grellen Criminalstoff mit mehr Witz und Esprit zu umhüllen, als es hier geschehen ist. Politisches Gebiet betritt der Dichter in den Salon-Scenen seiner „Dora". Ein besonders glücklicher Typus nach dem Leben ist die Fürstin Bariatin; die Frau, die ihren politischen Salon haben möchte — die Weltdame, die gern ein Wenig Weltgeschichte zusammenstellen und mit ihren zarten Fingern in das Räderwerk der Tagesereignisse eingreifen möchte. Das Urbild dieser Figur ist die in Paris lebende Nichte Gortschakoffs, die Fürstin Elisabeth Trubetzkoi, in deren Salons Sardou eine Zeit lang mit ganz ehrbarer Miene verkehrte, ohne daß die Wirthin die satirischen Krallen merkte, die er bereits zum Erfassen ihrer harmlosen Schwächen unter dem Rockärmel ausgestreckt hatte. Die Fürstin fehlt in keiner Kammersitzung. Man sieht sie immer auf irgend einer Tribüne. Sie geht in's Parlament, „wie in's Theater", sie sagt es selbst, und — „welche Premièren", fügt sie hinzu:

„Fieberhaft! Aufregend! Wird dieser Minister stürzen? wird er nicht stürzen? Und der famose Tenor dort auf der Rednertribüne! Wie reizend er seine große Arie singt! Und das wechselvolle Spiel der Debatte, die unaufhörlich von der Tragödie in die Posse springt. Und diese sarkastischen Zwischenreden, die den ganzen Saal in Aufregung bringen, und dann wieder der komische Zwischenfall, der in diesen Wort-Ballon hineinfällt und ihn niedersinken läßt, gesprengt durch das allgemeine Gelächter .... Alles das ist charmant, unterhaltend im höchsten Maße!"

Der ganze Ehrgeiz der Fürstin aber ist darauf gerichtet, politische Größen in ihrem Salon zu sehen. Sie hat es mit der Zeit bis zu einem „parlamentarischen Sopha" gebracht, auf welchem die Deputirten sich niederlassen, um aber nicht, wie die Fürstin hofft, über die Politik zu plaudern, sondern .... über die schöne Helena, wie uns ein Horcher berichtet! Einmal stürzt die Fürstin mit dem Rufe herein:

„Wissen Sie, daß ich auf dem besten Wege bin, das Ministerium zu stürzen?"

„Aber woher nur Ihr Zorn gegen diese Leute? Sie, sonst die Versöhnlichkeit selbst . . ."

„Nicht gegen die jetzigen Minister! Denn diese Regierung hat niemals meine Soiréen besucht . . . ."

Völlig auf politischem Gebiet bewegt sich „Rabagas" — das keckste Portrait jener politischen Advokaten, die sich der Geschichte Frankreichs nach dem Sturz Napoleons bemächtigt haben. Ich möchte dieser satirischen Komödie unter allen Werken Sardous die größte Dauer versprechen und würde ihr den Geleitschein zur Nachwelt ohne Bedenken ausstellen, wenn ich mir auf diesem Gebiete des litterarischen Paßwesens überhaupt ein Decernat anmaßen wollte. Denn so lange noch im politischen Leben die Phrase ihre breiten Pfauenräder schlagen, so lange es noch demagogische Mundhelden und Zungendrescher geben wird, so lange die Enkel Kleons nicht völlig aussterben .... so lange werden sie auch unter den erbarmungslosen Ruthenstreichen Sardous zu bluten haben, so lange wird man den schädelspaltenden mörderischen Witz und die aristophanische Laune seines „Rabagas" bewundern. Ein wahres Feuerrad von Epigrammen sprüht aus den Worten dieser Komödie — und nicht blos aus den Worten: jede Gestalt ist vom Sarkasmus aus der Taufe gehoben, jeder Vorgang ist satirisch bezeichnend, — der Witz ist nicht blos Sprache, er ist Leib und Leben geworden. Die französische

Nationalkrankheit der tönenden demagogischen Phrase ist niemals köstlicher parodirt worden, als in folgendem Bericht, den Rabagas über seine Vertheidigung eines Mörders erstattet:

„Bürger! Als ich es übernahm, den Kopf des Angeklagten Bepouchard dem Henker streitig zu machen, erfüllte ich nur meine Menschenpflicht. Er der Sohn eines Mörders und selbst ein Mörder, von der Menschheit ausgestoßen, mit ungeregelten verderblichen Instincten begabt, hatte ein doppeltes Recht an meine Sympathie und meinen Beistand. Die strafende Gerechtigkeit des Staates freilich sah in Demjenigen einen Verbrecher, den ich mich nicht enthalten kann, als ein unglückliches Opfer unserer öffentlichen Zustände zu beklagen. (Murmeln des Beifalls). Ich nehme dabei keine Rücksicht darauf, daß Bepouchard einen Greis durch Schläge mit seinem Holzschuh getödtet hat, denn der wahrhaft Schuldige in dieser Sache ist nicht Bepouchard (Zwischenrufe: Nein! Nein!) Die Natur ist es, welche den Jähzorn eines Tigers in seine Seele gelegt hat. (Sehr richtig!) Es ist die stiefmütterliche Gesellschaft, welche es versäumte, für diese zerstörenden Instincte eine nützliche Verwendung zu schaffen. (Bravo! Bravo!) Und wer war der getödtete Greis? Wer? Ein Feldschütz! (Murmeln der Verachtung). Einer jener feilen Diener der Gewalt, welche ihre Stellung nur dazu benutzen, die Bürger zu quälen und zu foltern. (Ja! Ja!) Daraus aber folgt, daß diese Tödtung sich wahrlich nicht zu einem Verbrechen qualificirt. Ja, sie ist nicht einmal ein Vergehen zu nennen, da ihr wesentlich politischer Charakter uns zwingt, mildernde Umstände anzunehmen. Nein! Indem Bepouchard den Feldschützen erschlug, tödtete er nicht einen Menschen. Es war das verderbliche Princip, welches er in ihm aus der Welt zu schaffen trachtete. (Sehr wahr!) In diesem Sinne habe ich ihn vertheidigt und wenn ich seine Freisprechung erwirkt habe, so macht mich dieser Erfolg nicht stolz, (oho!) denn, Bürger, ich schreibe diesen Erfolg nicht etwa meiner bescheidenen Beredsamkeit zu, sondern lediglich jenen großen und unveräußerlichen Grundsätzen, welchen wir bereit sind zu opfern — Ihr mein Leben und ich das Eurige!"

Freilich ist der Dichter nicht immer im Verlauf des Stückes dabei stehen geblieben, in dieser Weise die nach Popularität

haſchende Phraſe ſatiriſch zu vernichten: In giftigen Hyperbeln des Spottes hat er bisweilen eine Verhöhnung der Republik ſelbſt verſucht, um mit bewundertwerther Verwegenheit in den Schlußworten der Komödie die ganze Summe der Erniedrigungen, die er auf das Haupt von Rabagas zuſammengehäuft, ſeinen eigenen Landsleuten ins Geſicht zu werfen. Vom Fürſten verabſchiedet ruft Rabagas aus:

„Nach dieſer Erfahrung werde ich meinem undankbaren Vaterlande den Rücken kehren und mich in das einzige Land begeben, das Leute von meiner Art zu würdigen weiß.

„Und dieſes Land wäre?"

„Frankreich!"

Es gehörte keine geringe Keckheit dazu, dieſen Wegweiſer ſo auffällig auf die Bühne zu ſtellen und mit dem einzigen Schlußwort alle die Lächerlichkeiten, die im Laufe des Stückes nur in einem verſteckten Seitenwinkel Europas zu Tage treten, plötzlich in ihr wahres Heimathland zurückzuſchleudern.

Dennoch konnten über die im „Rabagas" gegebene ſarkaſtiſche Zermalmung des Phraſenthums die Verſtändigen aller Parteien erfreut ſein und brauchten auf die durchſchmeckenden reactionären Beſtandtheile der Miſchung nicht zu viel Gewicht zu legen. In den offenen Dienſt der Reaction iſt der Dichter erſt mit ſeinem „Daniel Rochat" getreten und hat durch dies Schauſpiel, das einer ſorgſamen analytiſchen Zerlegung werth iſt, die Tumultſcenen der „Rabagas"-Abende erneuert. Denn im Theater Français hat das polemiſche Schauſpiel des Dichters erregte Zweikämpfe zwiſchen den Theaterbeſuchern hervorgerufen, und während die Einen ſich verpflichtet glaubten, durch geräuſchvollen Applaus ein kirchengefälliges Werk zu thun, ſuchten die Andern einen Ruhm darin, heldenmüthig für die Freiheit zu ziſchen. Es iſt eine ſo bequeme und vergnügliche Art des Kampfes für eine Ueberzeugung, ſich zu ihrer Vertheidigung bis an die Zähne mit dem Operngucker

zu bewaffnen und ihr auf einer gepolsterten Barrikade bis zum letzten Sinken des Vorhangs treu zu bleiben! In Berlin war der Beifall des Publikums ein merkwürdig vielseitiger und neutraler: Er galt unterschiedslos — der gut componirten Rede, die angenehm das Ohr füllte, gleichviel ob ihr Inhalt dem blinden Glauben oder dem freien Denken zu Gute kam. Man beklatschte die mit Weihrauch parfümirten Redewendungen, in welchen Miß Lea Henderson ihrer Nonnengesinnung Ausdruck lieh, aber man war eben so bereitwillig, über die witzigen und trockenen Schlagworte zu lachen, die Bidache, einer der persönlichen Feinde des lieben Gottes, gegen die Satzungen des Theismus schleuderte. Es war also kein parteiisch unterscheidender Applaus, den das Berliner Publikum gezollt hat; es war ein doppeldeutiges Beifallklatschen, bei welchem die Rechte nicht immer zu wissen schien, was die Linke that, und es ist fraglich, welches Stimmenergebniß zu Stande gekommen wäre, wenn man am Schluß über die Kernfrage des Stückes abgestimmt hätte.

Dem streitbaren Verfasser, dessen Satire in's Blut wirken und in die Haut beißen will, hätte dieser erregungslose Gesammtbeifall als die unangenehmste Kritik seines Schauspiels erscheinen müssen. Und wahrhaftig, sie ist es auch! Sardou's „Daniel Rochat" ist unter rauschendem Applaus durchgefallen! Durch die Gelassenheit, mit der wir die formalen Vorzüge des Stückes beifällig zu bemerken bereit waren, haben wir an seinen gedanklichen Absichten das schneidigste Urtheil geübt. Als der Dichter wüthende Fleuretstöße gegen die freiheitlichen Errungenschaften führte, spendeten wir ihm nur die graziöse Anerkennung, daß seine Fechterstellungen einen prächtigen Anblick bieten, und als er gegen das helle Auge des Gedankens die Faust ballte, bewunderten wir nur die Plastik einer kräftigen Pose. Das Publikum hat dem Stück einen vernichtenden Beifall gezollt, indem es ablehnte, sich politisch davon erhitzen zu lassen —

und ein innerlich brüchiges wahrheitfremdes Bühnenwerk, in welchem für den Glauben nur die Gemeinplätze des Konfirmanden-Unterrichts, für die Denkfreiheit aber nur vernutzte Zeitungsphrasen aufgeboten werden, durfte in der That nicht die Köpfe in einem Lande erregen, in welchem die philosophische Bildung schon längst nicht mehr der Alleinbesitz begünstigter Klassen ist.

Nur bis zum Schluß des dritten Aktes konnte vielleicht das Stück noch ernsthaft genommen werden. Bis dahin baut es sich als ein seltsames theologisch-erotisches Schauspiel auf, in welchem der Dichter den anachronistischen Versuch macht, den Zwiespalt der religiösen Ueberzeugungen in ein Liebesbündniß als spaltenden Keil zu treiben. Es zeugt von keinem tiefen Verständniß unserer Tage, daß Sardou einer Religionsfrage diesen entscheidungsschweren Einfluß zuschreibt. Im Uebrigen handelt es sich da um eine improvisirte Schweizer Touristenliebe, die Daniel Rochat mit dem Tragen von Feldsesseln und Regenmänteln angeknüpft hat und die er im vollen Glanz seiner politischen Popularität, im Widerschein der Unsterblichkeit Voltaires, als Jubelredner in Ferney zum Ziele führt. Im schönen Rausch der Begeisterung reicht Miß Lea Henderson dem Redner ihre Hand, dessen Freiheits-Worte in ihrem Herzen ein stürmisches Echo geweckt haben. Ihre Begeisterung wächst noch durch eine zweite Rede Rochats, in welcher er gegen den theatralischen Formenprunk der Kirchengebräuche gedonnert hat, und in vollem Verständniß für seine politische Pflichterfüllung giebt Lea sogar alle mädchenhaften Vorurtheile auf, als Daniel die Eheschließung etwas formlos beschleunigt, um zu einer Kammerverhandlung rechtzeitig in Paris einzutreffen. Vor unseren Augen wird die Civiltrauung vollzogen, die Sardou mit allerhand kleinen Späßen und Teufeleien begleitet. Sollen diese lustigen Einfälle die bürgerliche Ehe diskreditiren? Für Deutschland gewiß nicht, wo

selbst eine Nachtwächterbeleidigung feierlicher verhandelt wird, als bei Sardou eine Eheschließung . . . .

Bis hierher haben wir vor dem eigentlichen Konflikt nur antichambrirt. Erst jetzt machen wir seine mit größter technischer Schlauheit vorbereitete Bekanntschaft: Zum Staunen Daniel Rochats tritt nach der Erledigung der Civiltrauung der Reverend Mr. Clark ein und es stellt sich heraus, daß Lea den festen Willen hat, die Ehe kirchlich einsegnen zu lassen. Sie hat zwar soeben erst Rochats Bekämpfung aller Kirchengebräuche gebilligt, aber sie meinte damit nur die Gebräuche — der katholischen Kirche, während ihr die Formen der eigenen, der anglikanischen Kirche, einen heiligen Inhalt bedeuten. Dieser krause Gedankenzickzack eines ächten Weiberkopfes hätte ein fröhliches satirisches Lustspiel geben können, wenn Sardou nicht auf den Einfall gekommen wäre, den Konflikt zu einem ernsten Drama zuzuspitzen: Lea weigert sich so hartnäckig, Daniel Rochat in sein Haus zu begleiten, wie er selbst sich weigert, die Kirche zu betreten, und ohne Abschiedskuß, ohne Händedruck verläßt er gesinnungsvoll sein Fräulein Gattin.

Frage Eins: Hat Daniel Recht mit seiner Weigerung? Sein Freund Bidache betont vor Allem, daß durch die kirchliche Trauung die Popularität seines Freundes leiden könnte, aber Rochat erwidert männlich und kurz: „Hier handelt es sich nicht darum, der öffentlichen Meinung ein Opfer zu bringen. Mich bestimmt nur die eigene Meinung und mein Gewissen. Ich lasse mich nicht in der Kirche trauen, weil einer meiner Lebensgrundsätze lautet: „Keinerlei priesterliche Einmischung bei der Geburt, in der Ehe, beim Sterben." Das ist klar und einfach; Ihr braucht nach keinen anderen Beweggründen zu suchen." Trotzdem hält ein duldsamer Freund Rochats die Möglichkeit eines ausgleichenden Zugeständnisses aufrecht. Aber auch hier hat Rochat eine, allerdings von der Censur gestrichene Antwort: „Zugeständnisse solcher Art bieten der Kirche

nur eine willkommene Handhabe. An unseren Müttern, unseren Weibern hält sie uns fest, und es ist hohe Zeit, endlich entschieden und rücksichtslos mit ihr zu brechen." Daniel Rochat, welcher den Geistlichen das Hauptportal zu seinem Leben versperrt hat, darf sie auch durch ein heimliches Familienpförtchen nicht einlassen und wenn er ihren Beschützern den Krieg erklärt, so darf er auch folgerichtig mit ihren Bundesgenossen nicht paktiren, welche sich die Kirche in den Thränen der Bräute, in den Bitten der Mütter, in den Drohungen der Schwiegereltern seit Jahrhunderten zu schaffen gewußt hat. Aus dem Schooße der Familie heraus muß Rochat die Kirche bekämpfen, wenn er sie überhaupt bekämpfen will, und um so weniger kann er da ein Zugeständniß machen, weil er bei der führenden Stellung, die er in der Kammer und als Volksredner einnimmt, durch die eigene Befreiung für die Befreiung Aller das Beispiel geben muß ....

Frage Zwei: Hat Lea mit ihrer Weigerung Recht? Auf logischem Wege ist ihr natürlich nicht beizukommen, denn wir haben schon gesehen, welche mystische Verwirrung der Begriffe in diesem Kopfe herrscht. Wie sagt doch Emanuel Geibel? „Drei Dinge haften nicht: Ein Schlag in Wasserwogen, im Wind ein Kerzenlicht, ein Grund bei Theologen." Und Lea Henderson ist nun einmal ein Theologe in der Atlasrobe. Sie beharrt auf der kirchlichen Kostümform der Eheschließung und allen Einwänden gegenüber kann sie sich schließlich auf ein inbrünstiges Bedürfniß ihres Herzens berufen, das alle seine frommen Schwüre nur an Gott richten will und sich einen Himmel erdichtet, weil es einen Himmel braucht. Dazu kommt noch die in Lea erwachende Proselytensucht, Daniels Seele aus den Teufelskrallen des Rationalismus zu befreien. „Ich werde Sie zu Gott zurückführen, Daniel, das schwöre ich Ihnen!" „Was Sie erstreben, ist Speise für den Leib, aber nicht das Brot der Seele." „Ich muß die Ihre vom Verderben retten."

Und so weiter im schönsten Kanzelstil, der von rothen Mädchenlippen ganz seltsam klingt . . .

Es ist klar, daß eine geistige Vereinigung dieser Gegensätze unerreichbar war, aber wenigstens konnte der untheologische Theil des Liebesdramas auf poetische Weise gelöst werden. Bidache zeigt den Weg dazu in etwas roher Deutlichkeit, wenn er „die naturalistische Trauung" herbeigeführt wünscht, um die kirchliche unmöglich zu machen, und Daniel Rochat folgt seinem Rath, indem er eine nächtliche Zusammenkunft mit Lea erzwingt. Man könnte sich hier eine Scene denken, in der durch die anmuthigste Lyrik der Zärtlichkeit aller Gedankenhader übersponnen wird. In vertraulichstem Geflüster könnte den Liebenden die Streitfrage unmerklich aus der Hand gleiten .... und sie würden sich endlich so verheirathet vorfinden, daß kein Priestersegen mehr erwünscht sein kann. Aber von dieser Bejahung der Natur ist Lea weit entfernt, denn auf sie hat die Frömmigkeit als Vampyr gewirkt, der ihr das Blut aus den Adern gesogen hat. Noch an der Schwelle des Brautgemachs trägt sie keine Schwinge der Leidenschaft über die kirchliche Formfrage hinweg und in ihrer Bekehrungswuth verschmäht sie selbst das widrige Mittel nicht, die aufgestachelte Sinnlichkeit ihres Bräutigams zu Hülfe zu rufen und ihm mit erhobenem Arm ein Passepartout zu ihrem Schlafzimmer zu zeigen, um ihm darunter das Freibillet zur Kirche in die Hand zu zwingen. Diese niederträchtige Kriegslist der Frömmelei übertrifft nur noch Rochat selbst, indem er sich zu dem Büßergang bereit erklärt, aber — unter Ausschluß der Oeffentlichkeit und mit der Bedingung, daß seine Freunde nichts davon erfahren.

Und hier ist das Stück in der Mitte entzwei gebrochen. Führt eine Verbindung von dem Rochat des dritten Aktes zu dem des vierten? Wir sind von dem Herrn bis jetzt mystificirt worden. Er gab uns alle Ursache, ihn für einen Seiten-

verwandten von Uriel Acosta zu halten und jetzt entlarven wir ihn plötzlich als einen Milchbruder von Rabagas! Wir glaubten ihm vorhin, daß er nur ein treuer Herr seiner eigenen Meinung bleiben will, und sehen jetzt, daß er ein feiger Knecht der Meinung Anderer ist, so daß er selbst im Rausch der Liebe noch Zeit behält, eine behutsame Rücksicht auf seine Popularität zu nehmen. Also ein Reklamenheld, ein Spiegelfechter, dem der Dichter würdelose Dinge soufflirt hat, weil der Parteigeist sie ihm eingeblasen hatte! Und mit der Besiegung dieses Charakterkrüppels soll etwas gegen das freie Denken bewiesen sein! Nein, unser Publikum hatte tausendmal Recht, sich in diesem Stück nicht politisch zu ereifern, und es war gar nicht mehr nöthig, den Charlatan der Aufklärung im fünften Akt noch mehr zu entwürdigen, um ihn schließlich von Lea verschmähen zu lassen. Wir sind mit dem Schauspielhelden, gegen den sein eigener Dichter Partei ergreift, schon nach dem vierten Aufzug vollkommen fertig und gönnen ihm am Schluß nicht einmal die Freude, Lea Henderson — nicht zur Frau zu bekommen.

„Daniel Rochat wird schließlich doch noch in die Kirche gehn", meinten die Spötter nach der Berliner Aufführung.

„Und warum?"

„Um Gott zu danken, daß er Miß Lea nicht geheirathet hat!..."

Im Geist dichten wir aber unwillkürlich einen sechsten Akt des Dramas, in welchem Daniel Rochat die Lösung seines Ehebundes als politische Parteireklame benutzt und sich als Märtyrer des freien Gedankens aufputzt, während Miß Lea Mitarbeiterin an einer englischen Kirchenzeitung wird und in ihren Mußestunden die bunten Traktätchen verfaßt, welche ihre Tante Jedem in die Rocktasche und unter das Hutfutter schiebt.... Durch Gedankenflachheit und Parteiverblendung hat sich Sardou ein Stück verdorben, um das es wegen seiner

vielen entzückenden Details und geistvollen Arabesken wirklich Jammerschade ist; es konnte auf der Bühne keinen Bestand haben und Niemanden befriedigt entlassen. Ein beredter Beweis, daß man selbst mit den Mitteln des Esprits nicht die Zwecke der Beschränktheit zum Siege führen kann.

Zum Glück hat Sardou selbst die Laufbahn als Missionsprediger, auf die er im „Daniel Rochat" hinzusteuern schien, sehr schnell wieder aufgegeben und ist als reumüthiges Weltkind sogleich wieder in den Schooß der allein seligmachenden Lustigkeit zurückgekehrt: Sein „Divorçons!" ist ein weltliches pater peccavi, in welchem der Dichter sein frommes Intermezzo durch den ausgelassensten Muthwillen wieder in Vergessenheit bringt. Und bei dieser Rückkehr zum Leichtsinn ist der Dichter mit einem so gründlichen Neophyten-Eifer verfahren, daß man stellenweise erschrecken konnte. Als mir der Antrag wurde, die erfolgreiche Comödie für Deutschland erst censurmöglich zu machen, ging ich mit einer wahren Beängstigung an die Lektüre des Stückes. Die interessanten Berichte, welche man aus Paris unter dem Eindruck der ersten Aufführung nach Deutschland gesandt hatte, flammten von so viel sittlicher Entrüstung und eifrigem Tugendzorne, daß ich darauf gefaßt war, hier auf manche ganz unzulässigen Exzesse des Uebermuths zu stoßen.... Und daran hat's denn auch wirklich in dem Original-Manuscript nicht gefehlt. Dem Geschmack des Palais Royal, wo die ausgelassensten Späße an der Tagesordnung sind, hat sich der letzte Enkel des Aristophanes in mancher Scene seines Lustspiels mehr als erfreulich anbequemt, und während an seiner espritbeflügelten Feder noch ein letzter Tropfen der Tinte klebte, mit welcher er soeben erst seine feierliche akademische Rede über den Tugendpreis niedergeschrieben hatte, setzte er diese Feder abermals in Bewegung, um einige Scenen auf's Papier zu werfen, in

welchen der Dichter nicht blos ohne den palmengestickten grünen Frack des Akademikers erscheint, sondern auch ohne gewisse andere schwer entbehrliche Kleidungsstücke, die er dem Anschein nach aus Versehen in der Theatergarderobe gelassen hatte ... Man hatte nicht Unrecht, wenn man ein so verwegenes Negligé mit hellem Entsetzen wahrnahm. Zumal eine Scene des letzten Aktes, in welcher Herr v. Prunelles und seine Frau eine gewisse arithmetische Berechnung, ein gewisses geheimes Konto addiren, gehört ganz und gar in das Genre Zola und scheint mit Stumpf und Stiel der Erfahrung entkeimt zu sein, daß in dem gegenwärtigen Frankreich die Cochonnerie das wahre — „Glücksschweinchen" der Dramatiker ist. Aber es konnten alle diese kecken Ungezogenheiten des Muthwillens über Bord geworfen werden, ohne den eigensten Reiz des Stückes, ohne seine satirische Absicht oder seine dramatische Folgerichtigkeit zu schädigen. Man konnte alle Cancansprünge der Zote missen und es blieb dann noch ein Lustspiel übrig, das zu dem Heitersten und Uebermüthigsten gehört, was Sardou geschrieben hat — eine Komödie, die von einem bestrickenden Leichtsinn ist und uns durch jenen weltstädtischen Lebemanns-Humor gewinnt, wie er eben nur auf den Boulevards von Paris gedeiht.

Und fast harmlos kann man das Stück finden, wenn man's mit einiger guter Laune betrachtet. Denn von Anfang an ist die Beängstigung ausgeschlossen, daß die kleine Sünderin, die in Cyprienne vor uns tritt, ernstlich zu Fall kommen könnte. Nur als ein echter Kindskopf erscheint sie — voll leichtfertiger Tändellaunen und reizender Unarten. In der zu einförmigen Ruhe ihrer Ehe hat sie sich, zumal die Langeweile der Provinzstadt hinzukam, ganz unvermerkt auf bedenkliche Wege verloren und wird nur durch eine ganz eigenthümliche Moraltheorie von einer entscheidenden Verirrung zurückgehalten. Sie bekennt halb ärgerlich, daß sie unter anderen „albernen

Vorurtheilen," welche ihr eine stiefmütterliche Erziehung eingeimpft habe, sich auch von der „thörichten Ansicht" nicht losreißen könne, daß der Schwur der Treue vor dem Maire eine bindende Kraft habe. „Aber nur" — fügt sie hinzu — „so lange die Ehescheidung nicht beschlossen ist! Denn mit der Scheidung giebt es keinen Fehltritt mehr, da sie ihn wieder gut zu machen gestattet; und was die Ehre des Mannes betrifft — der Richterspruch giebt sie ihm ja wieder! so gut wie neu! Und wenn also erst der Gesetzgeber eine Ausgangsthür geöffnet hat, wenn eine Frau nicht mehr zu lebenslänglicher Ehe verurtheilt ist — dann keine Skrupel mehr, kein Zaudern, keine Gewissensbisse!" ... Auf diese drollige Theorie, die Cyprienne mit überwältigender Ernsthaftigkeit wiederholt verkündet, gründet ihr Anbeter Adhémar einen Plan. Er bestellt sich in Paris ein Telegramm, das die Ehescheidung als neuesten Kammerbeschluß meldet, und in der That schickt sich nun Cyprienne an, die Brücken hinter sich abzubrechen. Aber Herr v. Prunelles erfährt mit Hülfe einer komischen Falle, die er sich auf elektrischem Wege zurecht gemacht hat, noch rechtzeitig von dem Vorhaben seiner Gattin und entschließt sich nun, sein Tollköpfchen von Frau durch eine reizende Komödie zu heilen, die ihm seine Kenntniß des Frauenherzens eingiebt und die vom feinsten psychologischen Witz durchtränkt ist. ...

Aus einer Unterhaltung mit Cyprienne hat er erfahren, daß sie in Wahrheit nicht durch einen zärtlichen Zug des Herzens zu Adhémar hingezogen wird, sondern durch Grillen und Capricen, durch einen gewissen ungeduldigen brennenden Durst nach Zerstreuungen und so beschließt er denn, der verbotenen Frucht ihren Zauber zu nehmen, indem er den Reiz des Verbotenen entfernt. Er giebt sich das Ansehen, als wenn er das Telegramm über die Ehescheidung für echt hält und geht mit der ernsthaftesten Miene von der Welt auf den Vorschlag ein, sich scheiden zu lassen. Es ist eine unwiderstehliche

Scene, in jedem Wort mit einer feinen Spitze versehen, wenn er Adhémar und Cyprienne förmlich zusammenführt und ihren künftigen Ehebund gleißnerisch einsegnet. Es ist noch drolliger, wenn die Drei sich neben einander setzen und Cyprienne, welche den Gegenstand aus dem Fundament studirt hat, ganz eifrig die schwierige Frage des Scheidungsgrundes erörtert:

„Wahnsinn können wir nicht vorgeben! Verwahrlosung auch nicht! Entehrende Verurtheilung auch nicht! Bleibt also nur noch grobe Beleidigung und thätliche Mißhandlung übrig — Prügel! Aber damit ist es auch so so! Denn davon zählen nur diejenigen, die ich bekomme!" ...

Der Gipfel der Komik aber ist es, wenn Cypriennens Gatte ihren Anbeter, zu dessen Gunsten er abgedankt hat, für die Dauer des Scheidungsprocesses zu der alleräußersten Zurückhaltung ermahnt und diese Mahnung mit mephistopheliſcher List durch gute Lehren begründet, die er aus Cypriennens Charakter geschöpft haben will:

„Glauben Sie mir, junger Freund! Die zehn Monate, welche die Scheidung dauern wird, sind eine lange Zeit. Und da möchte ich Ihnen denn den Rath geben: Geizen Sie mit Ihrer Gegenwart und erinnern Sie sich der Regel, daß die Sehnsucht durch Nichts so sehr gesteigert wird, als durch die Trennung. Ich an Ihrer Stelle würde noch heute Abend abreisen, um mich die ganze Zeit lang nicht mehr sehen zu lassen!" ...

Diese in väterlichem Stil gehaltenen Mahnungen wirken denn auch ganz und gar nach den Intentionen des verschmitzten Ehemannes, der nebenbei noch Adhémars Gefügigkeit durch kluge finanzielle Erörterungen zu sichern versteht. Die Zurückhaltung, der Respekt selbst ist Adhémar bei seinem ersten ferneren Zusammensein mit Cyprienne, und schon muß sie mit naiver Offenherzigkeit eingestehen: „Merkwürdig, seitdem die Sache erlaubt ist, macht sie mir gar keinen Spaß mehr." Die Rollen sind jetzt getauscht: Adhémar ist als zukünftiger Gatte

mit der Langenweile der Ehrbarkeit umhüllt und Cypriennens wirklicher Ehemann ist urplötzlich mit dem ganzen ritterlichen Zauber des zarten und entsagungsvollen Anbeters umkleidet. Und da er vollends durch einen letzten Schachzug die Eifersucht Cypriennens zu entzünden weiß, so läßt sie das Souper mit Adhémar, das sie zu Hause einnehmem wollte, in Stich und folgt ihrem Gatten in den Salon eines Restaurants, wo die Beiden sich mit der Heimlichkeit eines verliebten Pärchens zurückziehen. In einem reizenden tête á tête, das durch burlesque Zwischenfälle immer wieder belustigend unterbrochen wird, finden sich die Geschiedenen zusammen und der Ehemann gewinnt beim perlenden Champagner die Zeit, in Scenen von unterhaltendstem Gesprächsreiz die kleine Frau mit den Geheimnissen seiner Lebemanns-Philosophie bekannt zu machen:

„Siehst Du, im Ganzen können sämmtliche Ehemänner auf einen einzigen Typus zurückgeführt werden: der Ehemann! Und sämmtliche Liebhaber auf einen zweiten Typus: der Liebhaber! Der Ehemann hat alle Fehler, der Liebhaber alle Vorzüge. Das ist eine abgemachte Sache! In Wirklichkeit hat der Ehemann nur einen Fehler: der Ehemann zu sein, und der Liebhaber nur einen Vorzug: der Liebhaber zu sein. Und das ist so wahr, daß derselbe Mann gleichzeitig der langweilige Ehemann seiner eigenen Frau und der unwiderstehliche Liebhaber einer Andern sein kann!

Und so wird der listige Advokat seines häuslichen Glückes schließlich — der legitime Liebhaber seiner Gattin und bringt sie dazu, daß sie ihm wüthend zuruft:

„Falle mir zu Füßen, Abscheulicher, und bitte mich flehentlich um Verzeihung!"

„Ich? Dich?"

„Daß Du mich jenem Laffen in die Arme werfen und ihn mir zum Manne geben wolltest."

Von der fortwirbelnden Lustigkeit dieses Stückes, das gleichsam tausend Teufel im Leibe hat, von seinem stürmischen

Vollbluthumor kann diese lockere Skizze nur ein mattes Abbild geben. Es ist das Vorrecht der Städte über 500 000 Einwohner, über Komödien dieser Art unbefangen lachen zu dürfen — mit den Kleinstädtereien der Prüderie darf man nicht herantreten. Aus parodistischem Uebermuth ist das ganze Stück hervorgesprungen und lehnt an die Ehefrage, die in „Daniel Rochat" mit homiletischem Ernst behandelt ist, den lustigsten Theaterschabernack . . . .

Zum Kirchenvater hat Sardou, wie wir gesehen haben, kein Talent; die Kunst der Bühnengaukelei, die er als Erbe Scribes bis zur Vollendung geführt hat, wird von dem beweglichen Publikum des Tages immer wieder bewundert werden, ihren Schöpfer aber in der Litteraturgeschichte nicht seßhaft machen können. Dagegen sichern ihm die Kobolde des Witzes und der Neckerei, die in seinen Lustspielen über die Schwächen der Zeit und die Thorheiten der Menschen lachen, den Weg zur Nachwelt und einen ehrenvollen Platz unweit von Aristophanes und Rabelais in der Tafelrunde der Ewig-Heitern.

Alexander Dumas Fils.

Die von Schiller geſtellte Aufgabe, die Schaubühne als moraliſche Anſtalt zu betrachten, hat von allen zeitgenöſſiſchen Bühnendichtern kaum Jemand ſo ernſt genommen, wie der Sohn des Leichtſinnigſten aller Franzoſen — wie Alexander Dumas Fils. Will man ſeine Eigenart in eine kurze Bezeichnung einkapſeln, ſo kann man vielleicht ſagen, daß er eigentlich gar kein dramatiſcher Dichter iſt, ſondern ein dramatiſcher Philoſoph, — ein Moralphiloſoph. Was er bisher für die Bühne geleiſtet hat, kann man als eine Sittenlehre in Theaterſtücken bezeichnen. Er ſchreibt didaktiſche Dramen, wie Rückert didaktiſche Gedichte geſchrieben hat. Aus den Brettern der franzöſiſchen Schaubühne hat er ſich ein Katheder gezimmert, auf dem er als „Profeſſor der Eheſtörungen" ſeine Vorleſungen hält — denn das iſt die von dem vir doctissimus am Gründlichſten durchforſchte Disziplin, mit der ſich auch ſeiner Meinung nach die jungen Leute beiderlei Geſchlechts gar nicht früh und eindringlich genug beſchäftigen können.

Nun fehlt es in der Sittenlehre von „Profeſſor Dumas" nicht an neuen und kühnen Gedanken. Er trägt ganz ernſthafte ſittliche Umgeſtaltungspläne im Herzen — und darum

ist es eine Art ethischer Zukunftsmusik, auf die er es hauptsächlich abgesehen hat. Aber wie fragwürdig und anfechtbar auch seine Thesen sind, er weiß sie stets mit anerkennenswürdiger Geschicklichkeit zu vertheidigen. Er verfügt mit gleicher Kraft über das beflügelte Pathos der Beredsamkeit, wie über die Kavalierwaffen des Witzes, über die gewetzte Klinge der Satire, und oft genügt ihm ein einziges, allerliebst spitzes Wort, um in verbreitete Irrthümer und Vorurtheile ein Loch zu bohren. Schließlich versteht er es, selbst seine Trugschlüsse mit einer so erstaunlichen scenischen Formgewandtheit in bühnenfähige Gewänder einzukleiden, daß man schon sehr scharf und angestrengt hinsehen muß, um durch die blinkenden Hüllen hindurch die wahre Beschaffenheit des Inhalts zu erkennen und den gaukelnden Sophisten zu entlarven. Um so sicherer gelingt ihm die Täuschung, weil er mit einer dreisten Verve auftritt, als dürfte Niemand an dem Beruf des gesellschaftlichen Reformators einen Zweifel hegen. Mit brutaler Entschlossenheit zieht er die letzten Folgerungen seiner Theorie und entläßt uns oft noch in den Schlußworten seiner Stücke mit einer so überkecken und nadelspitzen Pointe, daß alle Welt geblendet und verblüfft ist.

Es lohnt sich, dem dramatischen Sittenlehrer in sein Laboratorium hineinzugucken; es lohnt sich, das schlau zusammengesetzte Räderwerk, das er uns in einem Sittenschauspiel bietet, mit vorsichtigen Fingern in seine einzelnen Räderchen und Spiralen zu zerlegen — und zwei seiner letzten Schauspiele, die er auf die Bühne gestellt hat, „Die Fremde" und „Die Prinzessin von Bagdad" bieten uns für seine sophistische Art die schlagendsten Beispiele.

Hat sich Dumas in seinem „Weib des Claudius" und seiner „Prinzessin George" zum Ankläger der entarteten Frauen gemacht, denen er in seinem weltberühmten „Tödtet sie!" mit der Pistole in der Hand zu Leibe ging, so macht er sich in

dem Schauspiel: „Die Fremde“ zu einem nicht minder erbarmungslosen Ankläger der entarteten Männer — und wieder schwebt ein „Tödtet sie!“ auf seinen vernichtunghauchenden Lippen. „Sieh' her!“ sagt die Herzogin von Septmonts im letzten Akt weniger zu ihrem Vater, als zu dem Zuschauer, „sieh' her, wohin Verbindungen führen, die durch den Ehrgeiz des Vaters, die Unwissenheit der Mutter und die Niedrigkeit des Gatten zu Stande kommen!“ Sie bezeichnet in diesen Worten die Entstehungsgeschichte ihrer Ehe ganz korrekt. Ihr Vater, Herr Mauriceau, war von dem leidenschaftlichen Wunsch erfaßt worden, seine Tochter als Herzogin und seine voraussichtlichen Enkel im großen Adelsbuch von Frankreich zu sehen, und da der Herzog von Septmonts als ein in Schulden steckender Lebemann keine vernünftige Ursache hatte, eine ihm angetragene reiche und schöne Frau zu verschmähen, so wurde Katharina Mauriceau eines Tages zur Herzogin. Wehrlos und ahnungslos wurde sie in die Ehe hineingestoßen wie in einen Kerker — und wie in einem Kerker hat sie an der Seite des Herzogs, der noch als Ehemann „seine kleinen Späße“ fortsetzt, dahingelebt, gelebt mit einem quälenden Fieberdurst nach Liebe und dem bleischweren Empfinden einer namenlosen Vereinsamung.

Wollte uns der Autor nun die verhängnißschweren Folgen dieses Lebens zeigen, so gab es zwei Wege. Katharina konnte, trotz der neuen Liebe, die in ihr Herz einzieht, unverbrüchlich an ihren Pflichten festhalten und entsagen — dann mußte sie in dem aufgedrungenen Kerker vergehen. Dies langsame Hinsiechen und Verbluten einer in Fesseln geschlagenen Menschenseele zu schildern, wäre ein Problem für einen echten Poeten gewesen. Das hätte aber einen tragischen Ausgang bedingt, und die tragischen Ausgänge sind auf der modernen Bühne nicht beliebt; das nervenschwache kränkliche Publikum zieht den Erschütterungen der Tragik, die durch Herz und Hirn wie ein

Gewitter fahren, die gemüthliche Ausgleichung, die glattgesalzte Lösung vor. Es blieb der zweite Weg. Katharina konnte ihr Ehegefängniß gewaltsam durchbrechen und den gesellschaftlichen Irrthümern, deren beklagenswerthes Opfer sie genannt wird, mit dem trotzigen Muth der Leidenschaft den Krieg erklären. Aus einem sonderbaren Grunde hat der Autor diesen Weg nicht eingeschlagen. Er hat ihn nicht eingeschlagen, — weil das zu unfashionable wäre! weil es nicht guter Ton ist! Ja wahrhaftig, aus diesem und keinem anderen Grunde entschließt sich der Autor für einen zaghaften Mittelweg. Ueber die Schranken des ehelichen Treugelöbnisses läßt er die Liebenden in einem muthigen Anlauf hinwegsetzen, aber vor der Pappmauer des gesellschaftlichen Ceremoniels weichen sie scheu zurück — an dem Gesetzbuch der Ehe rüttelt der Autor mit sorglosen Händen, aber vor dem Codex des guten Tons macht er seine ehrfurchtsvolle Verbeugung und so zeigt er uns zwei Liebende, deren Thaten nicht mit ihren Worten zusammenstimmen. Ja wenn es nach diesen Worten ginge:

„Man hat mich gegeben, als ich nicht wußte!" sagt die Herzogin einmal. „Aber als ich wußte, habe ich mich zurückgenommen!"

Und an anderer Stelle:

„An dem Tage, an dem ich sicher sein werde, daß ich liebe und besonders, daß ich geliebt werde, an dem Tage werde ich das ganze Leben des Mannes, den ich meiner Liebe würdig halte, in Anspruch nehmen und mit ihm auf und davon gehen!"

Als dieser Mann aber dann wirklich kommt — es ist Gérard, der aus tausend und einem französischen Stück bekannte frühere Jugendgeliebte — erklärt er der Herzogin als echter Philister, daß man sich zwar lieben darf, aber um Gotteswillen nicht ... „kompromittiren!" Trotzdem besucht er die Herzogin täglich und liebkost sie, aber wohlgemerkt: Nur mit Worten. Und damit dies eben geschehen kann, ohne den

bösen Zungen Beschäftigung zu geben, muß die Herzogin verheirathet bleiben, denn die Ehe ist für solche Verhältnisse das bequemste Schutzdach. Ist diese Art von äußerlicher Ehrbarkeit nicht verächtlich? Werden wirklich zwei Herzen, die sich vulkanisch entgegenflammen, sich zu dieser Mäßigung zwingen, damit die alten Klatschweiber nichts Uebles von ihnen sagen? Aber der brave Gérard bestätigt es: „Ich fürchte nichts so sehr, als Sie zu kompromittiren!" ... und schon dieser Kleinmuth des Liebhabers legt den Todeskeim in das ganze Stück und raubt dem dramatischen Konflikt jede beweisende Kraft. Aber hätten sich denn die Liebenden durch eine kühne Handlungsweise wirklich kompromittirt? Kaum! In der Gesellschaft, die wir in dem Stück von Dumas kennen lernen, kompromittirt sich eine Frau auch dann nicht, wenn sie mit einem Geliebten „auf und davon geht." Ist doch ihr Verhältniß zu Gérard obenein Allen bekannt — Allen ohne Ausnahme. Die Marquise von Rumière, eine geistvolle Weltdame, berechnet sorgfältig die Chancen dieses Verhältnisses; der Doctor Remonin, ein Akademiker, der das ganze Stück durchbummelt, um die Dumas'schen Theorien unter die Leute zu bringen, hat sogar die Gefälligkeit, sich discret zu entfernen, wenn die Herzogin von ihrem Geliebten besucht wird. Kurz, Alle wissen um das Verhältniß der Beiden, die sich „nicht kompromittiren" wollen — Alle erörtern es und Alle — billigen es. Ja, sie billigen es, und da kommt eine Eigenthümlichkeit des Stückes zu Tage, die Erwähnung verdient. Während sich Dumas nämlich früher damit begnügte, seine neuen Doctrinen unter den alten Menschen vorzubringen, zeigt er uns in dem vorliegenden Schauspiel nur Leute, die den Dumas bereits mit der Muttermilch eingesogen und offenbar für ihre ersten Leseübungen nicht die Kinderfibel, sondern l'homme-femme oder die „Kameliendame" benutzt haben. Denn nur auf diesem pädagogischen Wege gelangt man über den

„platonischen Ehebruch" zu den Ansichten, welche diese Leute mit der größten Harmlosigkeit zur Schau tragen. Sie sehen sich die Liebschaft von ihren behaglichen Zuschauerplätzen an wie eine Comödie und ermuthigen die noch etwas befangenen Ehebruchsdebutanten durch ihren verständnißvollen Beifall; ja, einige wirken sogar in der Comödie mit — als Gelegenheitsmacher. Da ist ein Monsieur Guy des Haltes. Dieser treibt die Gefälligkeit so weit, daß er einen Freund des Liebhabers besucht und zu ihm sagt:

„Die Herzogin ist in Jemand verliebt, den Sie kennen; Sie, Herr Professor, sind ein alter Freund der Familie; die junge Frau ist unglücklich; ich bitte Sie, nehmen Sie sich ihrer an und thun Sie für sie, was Sie können."

Das befolgt denn auch der Doctor Remonin und er versäumt sogar nicht, der Herzogin den Liebesdienst des braven Guy des Haltes mitzutheilen.

„Der gute Mensch", antwortet Katharina. „Er scheint also wirklich ein Herz zu haben. Was er da gethan hat, finde ich wirklich sehr hübsch!"

Bei späterer Gelegenheit spricht sie das dem edlen Freunde selbst aus.

„Danken Sie mir nicht", antwortet Guy des Haltes mit liebenswürdiger Bescheidenheit. „Ich habe ja nur gethan, was ein anständiger Freund thun mußte!..." Ein artiger Freundschaftsbegriff! Indessen wird ja schließlich dennoch der Kampf mit dem Herzog aufgenommen werden müssen und es entsteht die Frage, was dann geschehen soll? Dumas hat eine erstaunliche Antwort darauf. „Die Götter werden eingreifen!" prophezeit Doctor Remonin — „für die Zukunft wird der Himmel sorgen!" sagt nach der gleichen Melodie die Herzogin selbst. Es ist aber gar nicht nothwendig, über die philosophische Berechtigung dieses Schicksalsglaubens zu streiten, da seine dramatische Nichtberechtigung auf der Hand

liegt. Die Berufung auf „die Götter" und „den Himmel", der Alles ordnen wird, ist gleichbedeutend mit dem Eingeständniß, daß man selbst zu planlos ist, um die Folgen seiner Thaten zu berechnen, und so ist es mit diesem Schicksalsglauben, wie mit jedem andern Glauben: Er beginnt erst da, wo die Vernunft aufhört. Ohne diese vorausberechnende Logik aber werden die Thaten der auftretenden Personen zu einem Hazardspiel, das dem Wesen des Dramas widerspricht. Dumas hat uns hier allzutief in die Karten gucken lassen: Er hat das „Fatum" der Griechen wieder auf den Götterthron gehoben, weil er das Bedürfniß hatte, die klaffenden Lücken in seinem dramatischen Rechenexempel zu maskiren.

Und warum sollen sich die Götter überhaupt mit der Beseitigung des Herzogs beschäftigen? Dumas antwortet uns durch den Mund seines Doctor Remonin mit einem geistreichen naturwissenschaftlichen Gleichniß: „Weil Leute, wie er, zersetzende und fäulnißerregende Elemente der Gesellschaft sind („Vibrionen") und weil die natürliche Weltordnung das Ausstoßen solcher Elemente fordert." Das ist eine echt Dumas'sche Gewaltsamkeit. Wenn alle epicuräischen Müßiggänger den „Göttern" zum Opfer fallen sollen, wird Alexander Dumas bald in Verlegenheit sein, woher er seine eifrigsten Theaterbesucher nimmt. Die Ausstoßung der gesellschaftlichen Fäulnißbildungen wird indessen an den Personen seines Schauspiels mit voller Ernsthaftigkeit betrieben. Der Herzog hat das Verbrechen begangen, sich trotz seines Vibrionenthums als den rechtmäßigen Gatten seiner Frau zu betrachten. Er hat einen Brief, den Katharina an ihren Geliebten geschrieben hat, indiscret geöffnet, oder wie sich die Herzogin in ihrer etwas handfesten Weise ausdrückt, den Brief „unterschlagen, aufgefangen, gestohlen." In Folge dessen wird ihm der Ehecontrakt gekündigt und alle Personen sind darüber

einig, daß der Herzog nun unwiderruflich dem Tode verfallen ist. Vibrionen dürfen eben keine Liebesbriefe ihrer Frauen lesen. Offenbach hat in der „schönen Helena" nur verlangt, daß ein galanter Ehemann hübsch anklopft, bevor er in's Zimmer tritt; er ist ein klösterlicher Pedant im Vergleich mit Alexander Dumas. Aber Dumas fällt nicht nur das Todesurtheil, er vollstreckt es auch und wählte sich als Werkzeug die Titelgestalt des Stückes, jene exotische Fremde, um die aller Reiz des Abenteuerlichen und Ungewöhnlichen gewoben ist. Sie ist die Tochter einer Mulattin und eines Sklaven und hat in ihrer Jugend die Schicksale erlebt, die wir einst in „Onkel Tom's Hütte" mit fröstelndem Vergnügen gelesen haben:

„Meine Mutter", erzählt sie, „war die Sklavin eines amerikanischen Pflanzers, der sich dazu herabließ, ihre Schönheit zu bemerken. In Folge dieser Bemerkung kam ich zur Welt. Ich war nicht die Tochter, wohl aber das Eigenthum meines Vaters . . . und so kam der Tag heran, wo meine Mutter und ich an den Meistbietenden verkauft werden sollten. . . . Von heiseren Schreiern wurden wir angepriesen . . . und trotz unserer Umschlingungen, trotz unseres herzzerreißenden Schluchzens, trotz unserer Thränen wurden wir zugesprochen — ich dem einen Herrn, die Mutter einem andern. Man gestattete mir indessen, daß wir uns ein letztes Mal küssen durften und während dieses letzten Kusses raunte mir meine Mutter in's Ohr: Denke ewig an den Namen des Mannes, der uns verkauft hat! Wenn Du lebst, räche uns! Jedes Mittel ist recht!"

Dieser Rache hat Miß Noëmi, die Fremde, ihr Leben gewidmet. Eine moderne Amazone, zieht sie gegen das ganze Männergeschlecht in den Kampf. Durch berechnete Coquetterie zieht sie die Pariser Lebemänner an sich, „ohne ihnen thatsächlich auch nur das zu gewähren, was in der schamhaften und gefälligen Sprache der Salons die leiseste Gunstbezeugung

genannt wird." Sie ist „une vierge du mal" — eine unheilige Jungfrau, eine keusche Dirne, und wenn sie mit ihrem verderbnißvollen Zauber die Männer umsponnen hat, überliefert sie ihre Opfer mit dämonischer Freude dem Irrenhaus, der Entehrung, dem Selbstmord, dem Gefängniß. Auch der Herzog gehört zu ihren Verehrern und da sie einen bequemen Gatten in Mexiko hat, der just zur rechten Zeit auf den Schauplatz tritt, so ist ein Duell behend angeknüpft. Der Vibrionen-Herzog wird erstochen, mit der Degenspitze wird die unglücklichste aller Ehen gelöst und als Doctor Remonin schließlich von einem Polizeikommissar gefragt wird: „Wollen Sie den Tod des Herzogs constatiren?" antwortete er: „Mit Vergnügen!" ... Eine jener messerscharfen Schlußpointen, wie sie Dumas liebt. ... Die Gesellschaftsrettung auf dem Wege der Lynchjustiz, das ist Alles, was uns „Die Fremde" lehrt, wenn wir ihren innersten Kern aus allen sophistischen Hülsen schälen und den geistreichen Gedankenjongleur um seine letzte Absicht fragen.

Weit unvorsichtiger und kunstloser ist die „Prinzessin von Bagdad" gearbeitet. Für eines seiner früheren Stücke hat Alexander Dumas fils bekanntlich Elsaß und Lothringen gefordert. Bei der „Prinzessin von Bagdad" hat er es leider billiger gethan und so müssen wir auch dies Werk auf deutschen Bühnen sehen. Es ist eins der peinlichsten und verkehrtesten Stücke, die jemals aus der paradoxen Feder des Verfassers hervorgeströmt sind. Ich blicke in das Schauspiel zurück und habe den Eindruck, als wenn ich in ein Zimmer blicke, in welchem Alles schief hängt: Die Spiegel mit den Konsolen nach oben, die Porträts mit den Köpfen nach unten — ein Zerr- und Taumelbild, das halb beunruhigt und halb erheitert, wie die Bilder in den Konvexspiegeln des Lachkabinets. Aber nein! Die Heiterkeit, mit der wir die märchenhaften Voraussetzungen des Schauspiels und seine dichterischen Jagdgeschichten begleiten, erstirbt bald auf unsern Lippen.

Denn das Lachen, das durch die Thorheiten des Stücks erweckt wird, es wird durch seine Roheiten wieder verscheucht. Niemals hat Alexander Dumas seiner Neigung zu Brutalitäten so ganz die Zügel schießen lassen, wie hier, wo an Stelle der dramatischen That die dramatische Thätlichkeit gesetzt ist und die Handlung durch Rippenstöße vorwärtsgeschoben wird. Ueber die Bühne prasselt ein Hagel von Grobheiten in Wort und That, daß man sich schier an den Ohrfeigenregen der englischen Pantomimen erinnert fühlt und jede gesunde Empfindung sich aufbäumt. Denn dem verletzenden Inhalt entspricht die verletzende Form: Ein Dialog, in welchem alle Dinge ohne Schleier der Anmuth erscheinen, sondern ausgezogen bis auf die Haut, mit herausfordernster Entblößung ihres Inhalts und einer unsagbar groben Deutlichkeit.... Die geschmackvollen Franzosen hatten Recht, daß sie sich mit der Entschlossenheit des Zorns gegen die Zumuthungen dieses Schauspiels zur Wehr setzten und es im Théâtre français niederpfiffen. In Deutschland durfte es uns natürlich trotzdem nicht erspart bleiben....

Lionette, die Heldin des Stücks, ist die Unverständlichkeit in Person. Wie es Menschen giebt, die körperlich „links" sind, so ist sie geistig und seelisch „links" und es wäre vergebliche Mühe, in den krausen Gehirnwindungen dieses Weiberkopfes ein System zu suchen oder mit der verfratzten Unnatur der ganzen Erscheinung kritisch abzurechnen. Giebt uns doch Lionette selbst das Schlüsselwort für ihre tausend Räthsel, wenn sie im ersten Akt zu ihrem Gatten, dem Grafen de Hun sagt: „Es giebt Augenblicke, da ich selbst nicht genau weiß, was ich rede. Man muß nicht darauf achten." Auf dieser Voraussetzung giebt es natürlich keine Fehlgriffe mehr. Um im Uebrigen die Gestalt interessanter zu machen, hat Dumas fils zu den abenteuerlichen Roman-Erfindungen von Dumas père zurückgegriffen. Er giebt seiner Heldin als Vater einen König, den er discret

den „König von Bagdad" nennt und als Verehrer einen vierzigfachen Millionär, der um Lionettes Gunst mit der tadellosesten kaufmännischen Deutlichkeit wirbt. Der Preis, den er bietet, ist ein hypothekenfreies Haus in den Champs Elysées und eine arabische Cassette mit einer Million neugeprägten Goldes — einer Million, die noch den besonderen Vorzug hat, sich durch Selbstzeugung fortzupflanzen und immer, wenn die Kassette leer ist, in ihrer Höhlung wieder zu erscheinen. Um Lionette zur Annahme dieser Lockungen zu bewegen, beeilt er sich, sie gesellschaftlich zu kompromittiren, indem er heimlich ihre Schulden bezahlt. Ein gewaltsamer Eifersuchtsausbruch des Gatten ist die Folge, aber Lionette begnügt sich, dem Wüthenden nachzurufen: „Dummkopf!" Die Wiener Censur hat es für gesellschaftsgefährlich gehalten, wenn ein Ehemann als Dummkopf bezeichnet wird und hat nur einen „Schwachkopf" gelten lassen wollen. In Deutschland war die Censur minder höflich und Lionette durfte den ersten Akt mit dem ungemilderten Original-„Dummkopf" beschließen — schrill und frech wie ein Peitschenknall.

Und doch finden wir die Gräfin im zweiten Akt — im Haus Nourvadys, des Millionärs. Was will sie dort? Sie will ihn zur Rede stellen. Aber hatte sie keinen Dritten für den peinlichen Auftrag? War an dem Tage in Paris die Post- und Telegraphenverbindung unterbrochen? ... Behüte! Aber der Verfasser hatte eine Effektscene ausgerechnet, von welcher er sich eine roh bezwingende Theaterkraft versprach und da muß denn der unmögliche Besuch Lionettes gewagt werden. Selbstverständlich wird sie von ihrem Gatten entdeckt, der überdies polizeiliche Begleitung mitbringt, um das Delikt sofort zu Protokoll nehmen zu lassen, und Angesichts dieser Erniedrigung entschließt sich Lionette, nun alle Weiblichkeit und Scham zu zertreten, um einen teuflischen Schachzug der Rache zu thun: Sie bringt sich künstlich in ein verwegenes Negligé, um ihrer

Zusammenkunft mit Nourvady den Schein unerlaubter Vertraulichkeit zu geben und weidet sich jetzt nicht blos an den Martern und Zuckungen ihres empörten Gatten, sondern thut noch alles Erdenkliche, um die aktenmäßige amtliche Feststellung ihrer Schuld in recht erdrückender Weise zu vervollständigen.... Eine Orgie der Selbsterniedrigung, wie sie nur das überreizte Hirn eines Autors erfinden konnte, der den Ehebruch schon in so vielen Formen servirt hat, daß er ihn nachgerade nur noch mit den heißesten Gewürzen schmackhaft fand....

Man sieht nach diesem dramatischen Boxkampf keine Möglichkeit einer Versöhnung mehr voraus. Um sie dennoch herbeizuführen, scheut der Verfasser nicht die Wiederholung des ältesten aller melodramatischen Gemeinplätze. Warum soll in dem Empfindungs-Gemengsel, das in Lionettes Frauenherzen steckt, nicht auch das Muttergefühl vertreten sein? Und so kommt denn in dem Augenblick, da sie mit Nourvady das Haus ihres Gatten verlassen will, ihr sechsjähriger Sohn auf die Bühne und bittet sie, ihn mitzunehmen:

Lionette: Unmöglich, Raoul ... Raoul, laß mich!

Raoul: Nein, ich will nicht! (Er hängt sich an sie.)

Nourvady (nimmt das Kind bei den Armen und schleudert es bei Seite.) Aber laß uns doch....

Raoul (fällt, stößt einen Schrei aus und bleibt regungslos liegen).

Lionette (blickt einen Augenblick starr auf das, was geschehen ist und stürzt sich dann auf Nourvady, den sie mit beiden Händen am Halse faßt, als wollte sie ihn erwürgen.) Elender! Elender!

Nourvady (den sie gegen den Tisch geschleudert hat und der seine Kräfte abnehmen fühlt, ohne sich vertheidigen zu wollen, mit geschwächter Stimme): Sie thun mir weh!

Lionette (ihn loslassend): Fort, fort, sonst erwürge ich Sie — mein Kind! mein Kind! (Stößt mehrere Rufe aus und wirft sich neben Raoul nieder.)

Richard (der während dieser Scene eingetreten ist, zu Nourvady): Gehen Sie, mein Herr, gehen Sie! (Drängt Nourvady hinaus.)

Raoul (erhebt sich halb): Mir ist nichts geschehen, Mama ... mir fehlt nichts ... beruhige Dich!

Lionette (erhebt sich auf den Knieen, preßt Raoul an ihre Brust, küßt ihn, schluchzt, schleppt ihn gegen den Divan, auf den sie ihn setzt, während sie neben ihm knieen bleibt und sich erst später langsam zu ihm erhebt.)

Richard: Gerettet!

Jedermann wird zugeben müssen, daß die Kinderscenen in „Menschenhaß und Reue" origineller gewesen sind. Einen vierten und fünften Akt, der zur Entscheidung der noch schwebenden Fragen nothwendig gewesen wäre, ist uns der Verfasser schuldig geblieben. Er entläßt uns mit der angenehmen Ueberzeugung, daß Lionette ihrem Gatten ein Leben lang treu bleiben wird, wenn sich immer im rechten Augenblick Jemand findet, der ihrem Sohn einen Stoß giebt. ...

Einen Meister der klugen Form, der scenischen Baukunst und des beredten Worts werden wir in Alexander Dumas stets zu bewundern haben. Aber seine dramatischen Sittenlehren erweisen sich nirgends als stichhaltig und wenn er mit der Feierlichkeit des Gesellschaftsretters an uns herantritt, so wird er uns gestatten müssen, ihn skeptisch zu belächeln.

Dramatisirte Romane.

Ein Pariser Feuilletonist erzählt, daß in den Sommertagen, da Alphonse Daudet und Adolphe Bélot in dem Landhaus des Letzteren an einem Theaterstück gemeinsam gearbeitet haben, die Vorübergehenden bisweilen ganz kuriose Gespräche hören konnten, die aus dem runden, zwischen Kastanienbäumen und Hollunderbüschen versteckten Gartenhaus hervordrangen:

„Sie muß sterben", hörte man Daudet sagen.

„Nein, ihr Tod ist unnütz und würde uns schaden", erwiderte Adolphe Bélot.

„Aber es muß sein. Sie darf nicht länger leben. Wenn Du Jemand verschonen willst, so rette meinetwegen den Schweizer, den ich an einem Baum aufgehängt habe. Aber Desirée muß sterben, da giebt's keine Rettung . . ."

Unzweifelhaft haben die unkundigen Zuhörer dieser Unterhaltung geglaubt, daß die Redenden über ein Verbrechen beriethen. Nun, um ein Verbrechen hat es sich auch gehandelt: Nämlich um die Dramatisirung des Romanes „Fromont jeune et Risler aîné" — in der That ein Verbrechen, welches das höchste kritische Strafmaß verdient.

Die Umwandlung von Romanen in Theaterstücke wird auch in Deutschland mit Emsigkeit betrieben, aber man darf hier die erfreuliche Thatsache feststellen, daß die Romanschriftsteller selbst, mit verschwindenden Ausnahmen, an dieser ästhetischen Barbarei sich nicht betheiligen. Sie stehen von dem unwählerischen Geschäftstreiben vornehm seitab und überlassen es achselzuckend den groben litterarischen Handwerkern, unter dem Schutz eines lückenhaften Urheberrechtes ihre dramatischen Thätlichkeiten zu verüben. Das Gesetz gestattet es einmal den Herren, über jeden todten und lebendigen Romanschriftsteller herzufallen, um ihn in fünfaktigen Theaterstücken auszuweiden, und so treiben sie ihr häßliches Gewerbe mit voller Offenheit. Eine Vergleichung der Theaterstücke mit den Romanen ergiebt dabei häufig, daß es sich hier weniger um eine geistige Arbeit, als um eine graphische Umwandlung handelt. Der Romanschriftsteller hebt die Dialoge durch Anführungszeichen hervor, der Bearbeiter setzt die Namen der sprechenden Personen auf eine besondere Zeile ... und diese müheloſe Schreibübung gestattet ihm, die fremde Arbeit für sich auszunutzen. Da werden, ohne daß der Verfasser eines Romanes um seine Genehmigung gefragt wird, die von ihm erfundenen Begebenheiten, die von ihm geschaffenen Personen, und die Gespräche, die sie führen, von ehrfurchtslosen Händen aus dem Buch auf die Bühne gehoben, und der Autor kann nach den bestehenden Gesetzen nicht das Mindeste gegen die schriftstellerischen Parasiten unternehmen, die sich mit fremden Lebenssäften vollsaugen.

Von juristischen Gesichtspunkten aus ist das räuberische Treiben gewiß ein Aergerniß, aber litterarisch ist wenigstens das Eine erfreulich, daß unsere hervorragenden Erzähler keine Mitschuld trifft, wenn uns ihre Werke auf der Bühne in verstümmelter Form entgegentreten. Anders in Frankreich. Hier ist die rechtliche Basis glatt

und sauber. Aber dafür zeigt sich uns das Bild einer beleidigenden ästhetischen Verwilderung, wenn wir die berühmtesten Romanschriftsteller mit eigener Hand an den theatralischen Entstellungen ihrer Werke mitarbeiten sehen. Blicken wir vollends mit kritischen Augen in ihre Werkstatt hinein, so erkennen wir, daß bei diesen Umarbeitungen auch in technischer Hinsicht stets eine formlose theatralische Schleuderarbeit geliefert wird. Die bloßen Vorgänge werden ohne künstlerische Vermittelung aus dem Buche auf die Bühne geschleppt. Alle feineren Uebergänge werden aus Raummangel fortgelassen. In Känguruhsprüngen schnellt die Handlung von Ereigniß zu Ereigniß. Für die Ergänzung der Lücken wird sogar bisweilen die Kenntniß des Romanes selbst vorausgesetzt. Die Katastrophen brechen unvorbereitet herein, wie ein Hagelwetter und das empfindlichste Mißverhältniß zwischen den einzelnen Theilen stört den beobachtenden Zuschauer.

Auch Alphonse Daudet ist nicht vorsichtiger und zarter zu Werke gegangen. Mit wehmüthig sauersüßem Lächeln hat er am Abend der ersten Aufführung seines „Fromont jun. und Risler sen." die zweideutigen Komplimente, die ihm gemacht wurden, auf seinen Mitarbeiter Bélot hinübergewälzt, aber — „bah, wir werden Geld machen," sagte Bélot lachend ... und Daudet hat sich dabei beruhigt. Und doch ist sein Werk ein wahres Martyrium für alle ästhetisch empfindlichen Zuschauer. Jede einzelne Scene eine Beleidigung des guten Geschmacks, jede einzelne eine schmerzhafte Prüfung für alle Verehrer Daudet's, die seinen Fromont und Risler zu ihren literarischen Hausgöttern rechnen und nun diese dichterischen Lieblinge hier wiederfanden — ach, in welcher Gestalt! Entstellt und verkrüppelt an Haupt und Gliedern und im grellen Lichte der Theaterlampen jedes Reizes beraubt, der uns in stillen Leseſtunden gefangen genommen. Aber selbst dem derben stofflichen Geschmack konnte das Werk auf der Bühne keine

Sättigung gewähren. Denn gerade in dem Daudet'schen Roman steckt nur ein karges Tröpfchen Theaterblut, gerade seine eigenthümlichsten Wirkungen und Reize lassen sich nicht ohne mörderische Schädigung über den Feuerstreif der Rampe hinübertragen. Was hat denn das Glück dieses Romanes gemacht? Wahrlich nicht der begebenheitliche Theil, der für das Theater entscheidend ist, sondern vielmehr die Tiefe und Eigenart in der Schilderung der Zustände, in der Zeichnung der Menschen: Diese vielen kleinen Bilder, die wie mit dem Grabstichel eingekerbt sind — diese psychologische Webekunst, die aus lauter einzelnen, sinnig erfaßten Empfindungsfäden das große Ganze eines Charakters zusammensetzt. Was soll die Bühne mit diesen Subtilitäten anfangen! Die Sehweite des Zuschauers bedingt es, daß all die feinen Linien mit breitem Pinsel überstrichen werden, und so nimmt sich der Roman neben dem Theaterstück aus, wie das zarte, bläulich schimmernde Geäder einer Frauenhand neben den derb herausquellenden Adersträngen auf der Hand eines Arbeiters.

Ja wenn der Roman uns nicht so lieb wäre! Aber gerade die Popularität eines Romans, welche die Bearbeiter anlockt, erweist sich auf der Bühne bisweilen als ein Hinderniß der Wirkung. Das klingt paradox und ist doch ganz natürlich. Eine Erzählung, die so allbekannt geworden ist, gehört nicht mehr ihrem Autor, sondern uns, den Lesern. An uns wird der Raub begangen, während der Autor nur sich selbst zu berauben meint, denn für uns sind seine Gestalten nicht mehr Thonpuppen, die ihr Bildner nach Belieben umkneten kann: Sie haben bestimmte unwandelbare Züge gewonnen, sind aufgestiegen aus den Blättern des Buches und lebendig geworden, wir haben einen lieben traulichen Verkehr mit ihnen gepflogen, ihr Gesicht steht für unser inneres Auge fest ... und nun drängen sich die Schauspieler zudringlich leibhaft zwischen den Dichter und die Phantasie seiner Freunde. Das soll Sidonie

sein! das Delobelle! das Chèbe! das Fromont! das Franz!... als wenn wir sie nicht viel besser kennten, als wenn wir ihr Signalement nicht bis auf jedes besondere Merkzeichen im Kopfe trügen!

Das sind Schwierigkeiten, mit welchen selbst die delikatesten Bearbeiter zu kämpfen gehabt hätten, und die Pariser Autoren sind keineswegs delikat zu Werke gegangen. Die Romankapitel sind nicht Scenen geworden, sondern Romankapitel geblieben. Das Stück zerbröckelt in lauter lockere Bilder und das Wichtigste geschieht im Zwischenact. Im Vorspiel ist Sidonie eben erst Frau geworden — im ersten Akt ist ihr Ehebruch bereits vollzogen. Am Schluß des zweiten Aufzugs fällt der zurückgekehrte Franz ihrer Verführungskunst zum Opfer — am Anfang des dritten hat er sich bereits wieder aus ihren Fesseln befreit. Im Roman schon ist die Verführungsscene gewagt und höchst unwahrscheinlich, auf der Bühne steht sie hart am Rand des Lächerlichen — so schnell läuft der Gimpel ins Netz. Sein im Roman so verhängnißvoller Brief an Sidonie wird im Stück durch einen Theatercoup unschädlich gemacht, der sicherlich sehr verschmitzt erfunden ist, aber den innersten Kern der Dichtung verfälscht. Derselbe Daudet, der im Buch mit so erbarmungsloser Folgerichtigkeit das düstere Facit seiner Rechnung zieht, entläßt uns im Theater mit einer „verschleierten Bilanz", — er erkauft eine theatralische Ausgleichung durch die schmählichste Fahnenflucht und gegen sein besseres ästhetisches Gewissen. Und wie roh alle Gestalten uns entgegentreten! In der Beschreibung ist eine Sidonie möglich, in der Anschauung wird sie unerträglich. Delobelle, Chèbe — die trefflichen Typen — sie sind zu groben Fratzen verzerrt. Und Risler selbst, der doch noch das Meiste aus dem Buch mit auf die Bühne genommen hat, — er reizt durch die kindische Blindheit, mit der er vor unseren Augen vier Akte lang sein

Geweih trägt, unseren Lachkitzel. Und das Alles mit Daudets eigenem Willen!

Nicht glimpflicher ist es dem Roman „Der Nabob" ergangen, als ihn Daudet für den Bühnenbedarf gemeinschaftlich mit Edmond Gondinet auseinanderriß. Ein guter Bekannter, dem wir vor Zeiten einmal mit Freuden in die Augen gesehen haben — nun ist er von widrigen Geschicken umhergepeitscht worden, ist bis zur Unkenntlichkeit verwahrlost, und nach der ersten Begegnung suchen wir verdrossen ihm auszuweichen ... so ungefähr nimmt sich der Roman auf der Bühne aus. Die Bearbeiter begnügten sich einfach, die reiche Fülle von subtilen Beobachtungen, von scharfsinnigen Bemerkungen und von lebenstreuen Charakterzügen, die über die Blätter der Erzählung hingesäet sind, in Gruppen einzutheilen, und aus jeder einzelnen den Rohstoff für ein theatralisches Genrebild herzunehmen. Die sechs Bilder wurden dann mit dem Heftfaden aneinandergenäht, ein gemeinschaftlicher Titel war schnell hinaufgeschrieben, und nun wurde das Ganze ein Theaterstück genannt. Aber die Gesetze der dramatischen Komposition sind von zu eiserner Zweckmäßigkeit, um sich in dieser Weise verspotten zu lassen. Die Bühnenform verlangt die monarchische Herrschaft eines Grundinteresses, sie kann nicht sechs unabhängige Kleinstaaten von Scenen nebeneinander dulden und wo der Versuch einer derartigen Polykratie gemacht wird, erfolgt ein Aufruhr — des Publikums, das denn auch den „Nabob" unzweideutig zurückwies.

Es ist keine Frage, daß in jedem einzelnen Stücke dieser Fragmentensammlung viel Geist verbraucht wird. Aber das ist litterarischer Zierrath, der eine gegebene Handlung wohl schmücken, nicht aber eine fehlende ersetzen kann. Seltsamer Weise hat man in Frankreich theoretisch versucht, diese Gattung von Splitterdramen, die sechs Bruchstücke statt eines Ganzen bieten, zu vertheidigen. Die Fähigkeit der witzigen Rede und

geistvollen Schilderung ist häufiger als die Gabe der folgerichtigen dramatischen Kompositionskunst und in dieser betrübsamen Einsicht haben die witzigen Schilderer die List besessen, aus der Noth eine Tugend zu machen, ihre Fehler als Absichten umzudeuten und das Undramatische, das sie bieten, als eine neue Form des Dramatischen hinzustellen. Emil Zola hat es offen ausgesprochen, daß die bisher üblich gewesene Situation, die aus dem Vorgang entspringt, auf dem Theater der Zukunft durch das Tableau ersetzt werden soll, das in der Darstellung des Zuständlichen seinen Selbstzweck findet. Für die Leser Lessings braucht die ästhetische Unhaltbarkeit dieser Meinung nicht erst klargelegt zu werden. Selbst das beste Tableau ist auf der Bühne unannehmbar, wenn es sich nicht als die Erscheinungsform eines Vorgangs darstellt. Das bezeichnendste Wort ist deplacirt, wenn es nicht zur Sache gesprochen wird, und den Pariser Autoren, die sich in ihren Romanbearbeitungen immer mehr von diesem ästhetischen Paragraph Eins entfernen, ist dringend ein französischer Lessing zu wünschen, der zur Aufhellung unklarer Köpfe eine neue Grenzberichtigung zwischen Buch und Bühne vornimmt. Der „Nabob" würde für diesen dramaturgischen Unterricht dieselben Dienste leisten können, die „das fehlerhafte Pferd" in den anatomischen Lehrsälen leistet . . .

Emil Zola hat indessen nicht blos die schlechte Theorie ausgesprochen, sondern zugleich auch das schlechte Beispiel gegegeben und zwar in der Bearbeitung seines „L'Assommoir". Wer das Stück liest, wird es kaum für möglich halten, daß Emil Zola die dramaturgische Todtschläger-Arbeit, die hier an seinem Werk vorgenommen wurde, selbst gebilligt und den Tantièmen-Antheil schmunzelnd eingestrichen hat. Aber Zola ist eben auch in Geldsachen Naturalist. Die ästhetische Ueberzeugungstreue kann man nicht auf der Bank anlegen, das litterarische Gewissen hat keinen Münzwerth und so ließ

denn Zola mit naturalistischem Geschäftssinn seinen Roman für die Bühne herrichten, wie es unter den derben Handwerkerfäusten der Bearbeiter nur eben gehen wollte.

Man kann über die Erzählung selbst sehr verschiedener Meinung sein. Von Zolas Werken wird „L'Assommoir" selbst von Gegnern der Richtung für das annehmbarste gehalten und von dem Verfasser selbst das „keuschste" seiner Bücher genannt. Wenn er sagen will, daß ihm hier der Schmutz nur bis an die Kniekehlen und noch nicht bis an den Hals geht, so wollen wir ihm beistimmen. Denn an einer Häufung von Unappetitlichkeiten fehlt es wahrlich auch hier nicht. Zolas Bücher gehören zu denjenigen, die man gleichsam durch die Nase liest. Die Blätter scheinen in Mißduft eingetaucht, der Druckerschwärze scheint Assa Fötida beigemischt zu sein und bald steigt aus dem Buch, wie man Blatt für Blatt umwendet, ein Mißbehagen, das an Uebelkeit grenzt. Das ist der Eindruck, der dem Autor schmeichelt. Er hat sich in dem Glauben befestigt, daß der Weg zur Unsterblichkeit durch das Rohr der Kloake führt; er ist geradezu ein Enthusiast des Unraths, den er aufsucht, wo er ihn finden kann und wenn er irgend etwas bedauert, so ist es sicherlich die Thatsache, daß die Ställe des Augias bereits ausgefegt waren, bevor er zur Welt gekommen ist. In seinem „Pot bouille", seiner „Nana" hat der talentvolle Querkopf die litterarischen Moorbäder, die er uns zugemuthet, bis zur Unerträglichkeit gesteigert. In „Assommoir" entschädigt er für die Entsagungen, die er unserem Reinlichkeitssinn auferlegt, wenigstens durch den philologischen Reiz in der Wiedergabe der Volkssprache und durch die an Dickens gebildete Kunst der Kleinmalerei in den Schilderungen des Arbeiterlebens, so daß wir nach allen öden Weitschweifigkeiten, nach kothgepflasterten Umwegen doch endlich den Niedergang von Coupeau und Gervaise nicht ohne menschliches Rühren beobachten können.

Für die Bühne war von allen diesen mildernden Umständen, die der Roman für sich geltend machen kann, nichts zu retten und es kann nur einen Kuriositätenreiz haben, zu erfahren, wie sich das Theater mit dem bühnenfremden Werk zurechtgefunden hat. Die ersten vier Bilder, die in der Oekonomie des Ganzen viel zu ausgedehnt sind, bringen die Bekanntschaft und Heirath von Coupeau und Gervaise mit Einfalzung von geeigneten Romanstellen. Die Prügelscene in der Waschküche wird keck vor Augen geführt und das Rachegefühl der gezüchtigten Virginie zum Angelpunkt der durch 17 Jahre geführten dramatischen Begebenheit gemacht. Das fünfte Bild zeigt uns Coupeaus Sturz vom Gerüst. Als mäßigen und braven Arbeiter haben wir ihn 8 Uhr 35 Minuten verlassen — als Trunkenbold und Faulpelz tritt er 8 Uhr 40 Minuten im sechsten Bild, ohne alle vermittelnde Entwickelungsgeschichte, wieder vor uns hin. Sein Charakter ist mit einem Strich in sein Gegentheil verwandelt worden, wie in dem bekannten Linienscherz der Schulhefte mit einem einzigen Strich die fröhliche Sau in eine betrübte verwandelt wird. Und was nun folgt, gehört lediglich der medicinischen Vorbereitung und Entwickelung des delirium tremens. Wir belauschen Coupeau in der Schenke zum „Todtschläger" vor dem Spundloch der Branntweintonnen, wir sehen ihn in Schnapsströmen seine Lebenskraft ersäufen und sind endlich Zeugen, wie er mit den letzten Zuckungen und Zappelkrämpfen des Deliriums auf seinem Strohsack verreckt. Die rachsüchtige Virginie hat ihm den tödtenden Branntwein in einer harmlos aussehenden Bordeauxflasche (!) gesandt und damit hat die uns vorgeführte Vivisektion des Trunkenboldes ihr Ziel erreicht. . . .

Von der litterarischen Schamlosigkeit, mit der bei allen diesen Arbeiten verfahren wird, kann sich der illusionsreiche deutsche Leser kaum einen Begriff machen. Als „Nana" auf die Bühne

gebracht wurde, folgte die erste Bearbeitung möglichst getreu der Entwickelung des Romans; die zweite, oft wiederholte, machte den dritten Akt zum ersten und den zweiten zum vierten! Und die dritte Bearbeitung nun gar strich einen der wesentlichsten Akte ganz und machte ein Abspielen des Stückes in kaum zwei Stunden möglich. Bei einer vierten Bearbeitung wird aus dem Roman vielleicht noch ein ganz niedliches Proverbe, und man sieht an dem charakteristischen Beispiel, daß die dramatischen Handwerker in Frankreich eine Erzählung, die sie für die Bühne bearbeiten wollen, ungefähr wie eine Weihnachtsstolle betrachten, die man anschneiden kann wo man will . . .

Wie national erfreulich sticht es von diesem häßlichen Treiben ab, wenn wir in Friedrich Spielhagens „Technik des Romans" so lichtvoll und mit so geläutertem künstlerischen Formbewußtsein die Trennungsstriche zwischen Roman und Drama gezogen sehen! Aber freilich haben wir auch in Deutschland in der neuesten Zeit an dem Beispiel der Frau Wilhelmine von Hillern gesehen, daß das üble Beispiel der Franzosen bereits zur Nachahmung ermuntert hat. Frau Wilhelmine v. Hillern hat vor längerer Zeit einen fast populär gewordenen Roman „Die Geyer-Wally" geschrieben, den alle Welt lieb gewann. Alle Welt — mit Ausnahme der Verfasserin selbst, die ihr eigenes Geschöpf so unzärtlich wieder in die Welt gestoßen, so lieblos an seinen edelsten Theilen gemißhandelt hat, daß man sich durch ihre That fast an die mythologischen Grausamkeiten des alten Saturnus erinnert fühlt, der seine eigenen Kinder verschlang.

Der Roman war eine feingliedrige psychologische Studie und erschien als ein glücklicher Versuch, die Gestalten Siegfrieds und Brünnhildens von ihren überlebensgroßen Umrissen auf schlichte menschliche Verhältnisse zurückzuführen und die alte Sage auf volksthümlichem Boden zu wiederholen. Man gewann

ihn lieb, diesen gemsenjagenden Siegfried und seine von Geierfittichen überschattete Walküre aus dem Oetzthal, die er in dem trotzigen Kampf von Kraft gegen Kraft sich tapfer erobert. Auf der Bühne aber ist aus dem Liebesschicksal des seltsamen Paares aller seelische Zauber in die Versenkung geglitten. Was in der Schilderung erträglich schien, springt in der Anschauung hartkantig und verletzend hervor. Eine Walküre im Dorfmieder ..... Brünnhilde am Buttertrog ..... wir lassen uns für solche Fiktionen wohl durch die schmeichlerische Beredsamkeit der Erzählung gewinnen, aber sie vertragen keine Uebersetzung in die leibhafte Anschauung des Theaters — und wenn wir im Buche den Ringkampf zwischen Mann und Weib durch die frische Kühnheit der Beschreibung fast annehmbar finden, so erscheint er in der Beleuchtung der Theaterlampen als eine unerträgliche Crudität. So ist nach Beseitigung alles dichterischen Schmuckes von der guten Erzählung nichts übrig geblieben als ein herzlich grobes Volksschauspiel, das durch eine Reihe von gewaltsamen Schlägen mehr die Nerven als die Gemüther erregt und alle Gebrechen, welche den umgearbeiteten Erzählungen auf der Bühne anhaften, in einer übersichtlichen Musterkarte aufzeigt. In diesem Volksschauspiel wird viel geschossen und noch mehr gerauft. Es giebt ein schönes Theater-Gewitter mit prachtvollen Kolophonium-Blitzen. Es giebt einen Abgrund, in welchen zuerst ein Verwundeter niederstürzt und dann seine Retterin an Seilen hinuntergelassen wird — und so wird in schnellem Schritt eine Reihe greller Wirkungen an den Zuschauern vorübergejagt.

Wilhelmine von Hillern, die Tochter von Charlotte Birchpfeiffer, kann sich auf die Darwin'sche Vererbungstheorie berufen und durch eine Familientradition entschuldigen. Indessen würde Charlotte Birchpfeiffer zwar auch keine zarteren ästhetischen Bedenken gehabt, wohl aber ein klügeres Verständniß für die Grundgesetze der dramatischen Mittheilung an den Tag gelegt

haben, während Frau von Hillern augenscheinlich in der primitivsten Weise verfahren ist. Sie hat einfach die Begebenheiten ihrer Erzählung, unbekümmert um die dramatische Zusammengehörigkeit, in sechs Häufchen zerlegt; das erste Häufchen hat sie ein Vorspiel, die anderen fünf hat sie Akte genannt und was übrig blieb, vertheilte sie in die sehr inhaltsreichen Zwischenakte, in welchen den Hörern nichts übrig bleibt, als die Risse und Sprünge des Schauspiels aus dem Buche zu ergänzen. Auf diese Weise glaubte Frau von Hillern ein Drama zu Stande gebracht zu haben. Aber was sie in Wahrheit zu Stande gebracht hat, ist nur eine durch lebendige Menschen illustrirte Erzählung, die vor dem Publikum in sechs durch den Theatervorhang abgetrennten Fortsetzungen erscheint.

Dabei hat aber die Dichterin so wenig über die Grundverschiedenheiten der dramatischen und der novellistischen Kunstform nachgedacht, daß sie selbst dem Erzählerkitzel nicht widerstanden hat, das Publikum durch einen unvorhergesehenen Coup der Erfindungsgabe überraschen zu wollen. Vier Akte glauben wir im Vertrauen auf die Ehrlichkeit des Dramas, daß der Held des Stückes, an den Wally ihr Herz gehängt hat, eine Andere liebt, und wir regeln nach dieser Voraussetzung alle Eindrücke und Empfindungen, die das Stück hervorruft — um schließlich im fünften Akte zu erfahren, daß sich die Verfasserin eine kleine Mystifikation mit uns erlaubt und daß unsere Eindrücke und Empfindungen einer nachträglichen Berichtigung bedürfen, da die vorgespiegelte Geliebte in Wahrheit die Schwester des Helden ist. Also ein Taschenspieler-Drama mit doppeltem Boden! Die Geliebte ist eine Attrappe, hinter der im entscheidenden Augenblicke die Schwester hervorgezogen wird — und das heißt mit unseren Empfindungen Fangball spielen, heißt gegen die erste Regel der dramatischen Ehrlichkeit verstoßen. In der Erzählung, die durch dunkle Schicksalsräthsel unseren Scharfsinn anspannt, sind alle kleinen

Künste der Ueberraschung gestattet. Das Drama dagegen, das uns zu gegenwärtigen Zeugen der Vorgänge macht und sich mit jeder Situation an unser augenblickliches unmittelbares Empfinden wendet, muß uns über die Voraussetzungen jeder Scene getreulich aufklären und den Zuschauer mit in's Geheimniß ziehen, damit wir um unseren Jubel und unseren Abscheu, um unsere Thränen und unsere Heiterkeit nicht arglistig betrogen werden — und wenn gleichwohl Ueberraschungen geboten werden sollen, so müssen sie durch die spätere, nicht durch die frühere Entwickelung der Dinge geschaffen werden; die Spannung muß nicht auf das, was ehemals gewesen ist, sondern auf das, was kommen wird, hingelenkt werden. Das ist aber keine pedantische Schulregel, sondern ein wesenhaftes Gesetz der dramatischen Kunstform, über das Frau von Hillern leichtfüßig hinweggesprungen ist, um den Theatererfolg hinter dem Rücken der Aesthetik zu erhaschen ...

Sie bilden ein häßliches Kapitel aus der Geschichte des litterarischen Kunsthandwerks, diese Entkleidungen von Romanen bis auf die nackten Vorgänge für den Gebrauch der Bühne. Und wenn ohne jedes artistische Keuschheitsgefühl ein Erzähler das Werk der Entstellung mit eigner Hand vollzieht, so stehen wir vor dem häßlichsten Auswuchs des Litteraturgeschäfts und sehen einem Beginnen zu, das eigentlich nur mit den wahnsinnigen Selbstverstümmelungen der indischen Büßer verglichen werden kann.

Salon-Tragödien.

Man muß bei dem Worte Trauerſpiel nicht immer an Eiſenharniſche, Stulpenſtiefel und fünffüßige Jamben denken. Die Franzoſen haben in der Neuzeit mit dieſen romantiſchen Ueberlieferungen der Tragödiendichtung faſt vollſtändig gebrochen und dafür deſto liebevoller die ſchwierige Form der Salon-Tragödie gepflegt. Sie legen mit verwegener Offenherzigkeit die ſittlichen Konflikte im modernen Geſellſchaftsleben blos und ſcheuen dabei nicht die Weherufe jener Prüderie, welche man die Unverſchämtheit der Zaghaften nennen könnte und die gegenüber einer ernſten und ehrlichen Behandlung des Stoffes keinerlei Berechtigung hat. Denn ohne einen Bruch mit der ſittlichen Weltordnung iſt ein tragiſcher Konflikt überhaupt unmöglich und es wäre eine Verengung des poetiſchen Stoffkreiſes, wenn gerade die Konflikte zwiſchen Mann und Weib, die dem mächtigſten aller Triebe entquellen, entweder gar nicht auf die dramatiſche Tagesordnung geſetzt oder doch nur in der ſchonenden Verkleidung des Koſtümſtücks und in der Maskenballſprache des Alexandriners gezeigt werden dürften. Mitten aus dem Leben der heutigen Geſellſchaft heraus, in

der ungekünstelten Diktion des Salonverkehrs haben uns französische Dichter Tragödien geschrieben, die vielleicht in einer verstohlenen Kamin-Ecke beginnen, mit einem Gespräch, das zwischen einer Polka und einer Française, hinter den Stäben eines Elfenbeinfächers geführt wird, und die dennoch zu Erschütterungen von echter Tragik führen.

Von Emile Augier besitzen wir mehrere Meisterstücke dieser Art. Leicht und beweglich beginnen sie, im Tänzelschritt des Salongeplauders, aber sie verfinstern sich von Scene zu Scene und gipfeln endlich in großen Entscheidungen, in welchen der Autor oft Worte von Hebbel'scher Kraft und Herbigkeit findet. Der betrogene Gatte in der „armen Löwin", der alle Schmerzen des Getäuschten in die einfachen Worte faßt: „O diese Männer! diese Weiber! wenn sie wüßten, wie weh' sie thun!" . . . der alte Marquis, der in der „Hochzeit Olympias" die Frau seines Sohnes niederschießt, als das Heimweh nach dem Schmutz sie überwältigt . . . sie sind erschütternder als manche Klytämnestren und Lucretien der deutschen Jambentragödie. Auch Octave Feuillet hat, freilich schon mit einer Hinneigung zu akademischer Putzsucht der Sprache, mehrere Trauerspiele aus dem Salon geschöpft.

Ja selbst die leichtsinnigen Poeten des Uebermuths, Meilhac und Halévy haben uns in ihrem „Frou-Frou" eine sehr wirksame Salon-Tragödie geschaffen, das Trauerspiel des Leichtsinns, der in dem knisternden Geräusch der Seidenrobe sein bezeichnendes Symbol findet — und die berühmten „filles de marbre" von Theodore Barrière sind ebenfalls nichts Anderes als ein Salon-Trauerspiel, ja vielleicht sogar von allen das originellste, und von den vielen Dramen, welche die verhängnißvolle Macht des Dirnenthums über die moderne Gesellschaft schildern, das redlichste und gesundeste. Schon der geniale Einfall des Verfassers, das moderne Gesellschaftsbild auf ein antikes Postament zu setzen, hat

einen erobernden Reiz. Wir blicken beim Aufgehen des Vorhangs in die Werkstatt des Phidias, der soeben die Statuen der Lais, Phryne und Aspasia für den reichen Gorgias beendigt hat. Der Auftraggeber verlangt sein Eigenthum. Aber mit zärtlicher Inbrunst hängt der Bildhauer an seinen Werken, um die kalten Marmorleiber schlingt sich seine innige Begierde, und er weigert die Herausgabe. Den auflackernden Streit schlichtet Diogenes durch einen abenteuerlichen Vorschlag: Die Statuen selbst sollen entscheiden, wem sie gehören wollen. Mit seelenvollen Worten beschwört sie der Künstler:

„Liebe und Begeisterung hat Euch geschaffen. Bleibt bei mir und theilt meine Armuth! Bleibt bei mir und verschönt ein Leben, das keinen Reiz mehr kennt, als Euch zu lieben!"

Aber unbeweglich stehen die Statuen auf ihrem Sockel. Da tritt Gorgias vor sie hin.

„Ich biete Euch Gold und Edelgestein; einen Palast, der von Reichthum strotzt, ein Leben der Ueppigkeit und Wollust! Sagt, ob Ihr mir folgen wollt!"

Und bejahend nicken ihm die Statuen zu. Phidias steht vernichtet vor seinen Geschöpfen. Diogenes aber ruft mit bitterem Gelächter:

„So seid Ihr, und so werdet Ihr sein, Hetären der Gegenwart, Hetären der Zukunft! In den marmornen Körpern ein marmornes Herz! Und wer Euch am meisten Gold bietet, der hat Euch . . . Gute Nacht, Athenienser! Ich will weiter schlafen!" . . .

In diesem seltsam wirkungsvollen Vorspiel wird der Inhalt des folgenden Stückes zu einem plastischen Symbol zusammengefaßt. Wir lernen sie nun kennen, die Marmorherzen in modernen Gewändern. Der griechische Phidias ist ein französischer Bildhauer geworden und der alte Diogenes ein moderner Degenais, der eine Zeitung, „Die Laterne,"

herausgiebt. Mit wenigen Veränderungen wiederholt sich das alte Drama. An eine Pariser Phryne verliert der Bildhauer sein Herz und geht zu Grunde, als ihm ein Anderer mit seinem Golde den Rang abläuft. Die dramatische Summe dieser Voraussetzungen zieht Theodore Barrière mit vollster Unerbittlichkeit; er läßt an der steinernen Härte der Marmorherzen ein Menschenglück zerprallen und zersplittern und entläßt uns so mit einer ungefälschten Tragödienwirkung.

Neuerdings hat nun auch Victorien Sardou, den wir als den Meister der Komödienlist und der geistreichen satirischen Menschenzeichnung kennen gelernt haben, ernstere Anwandlungen gehabt. Mit der umschatteten Stirn des Tragikers ist auch er vor uns hingetreten, um mit inniger Beredtsamkeit um unsere Thränen zu werben. Es genügte ihm nicht mehr, unser helles Lachen zu wecken, unsere fröhliche Zustimmung zu erobern. Er will jetzt einen Platz in unserm Herzen, einen feuchten Tribut aus unsern Thränendrüsen. Aber auch hier arbeitet der Dichter vor Allem auf die äußerliche Wirkung hin und es ist überaus lehrreich, zu beobachten, wie er die Technik der schlauen Lüge, die er in seinen Lustspielen so virtuos ausgebildet hat, auch seinen Trauerspielen zu Grunde legt.

Seine „Odette" hat Sardou offenbar um einer einzigen Scene Willen geschrieben, die er in Mario Uchards Schauspiel „La Fiammina" vorgebildet fand und die ihm Gelegenheit bot, die ganze Kunst zu zeigen, mit welcher er die Herzen der Hörer zu belügen und die ganze List, mit welcher er an ihren Nerven zu reißen versteht. Eine verworfene Mutter, die nach fünfzehnjähriger Verschollenheit ihrer ahnungslosen Tochter gegenübergestellt wird und aus dem Munde der Unschuld ihr Verdammungsurtheil vernimmt ... es war ein tragischer Gipfelpunkt, zu welchem es sich wohl lohnte, mit allen Hilfsmitteln der scenischen Baukunst die Stufen emporzuführen.

Im ersten Akt bietet uns der Dichter die nackte That-

sache und zwar läßt er nach allerhand lockerem Geplauder mit einer so unerwarteten Heftigkeit, mit einem so verwegenen Ungestüm die Katastrophe hereinbrechen, daß sie auf die Zuschauer niedersaust wie ein Hagelwetter. Odette, die Gattin des Grafen Clermont-Latour, empfängt zu nächtlicher Weile ihren Liebhaber; ihr unvermuthet von einer Reise zurückkommender Gatte überrascht die Schuldige und er jagt die Gräfin einfach bei Nacht und Nebel aus dem Hause. Selbst die letzte Wohlthat wird ihr verweigert, ihre schlummernde Tochter küssen zu dürfen. Die Art, wie Odette uns während der bewegten Auftritte ihren Charakter entschleiert, läßt keinen leisesten Zweifel darüber, wie sie in der Folgezeit ihr Leben gestalten wird. Odette ist Ehebrecherin aus — Zeitersparniß. Sie bekennt es selbst. „Ihr Männer," sagt sie, „habt dreißig Jahre der Jugend und der Gesundheit vor Euch. Wir Frauen haben deren höchstens zehn. Mit dreißig Jahren treibt Ihr noch mit vollen Segeln dahin, während es mit uns schon zur Neige geht. Und da wundert Ihr Euch, daß wir uns an Tage, Stunden und Minuten anklammern, wenn der Zeiger für uns so schnell vorüberrückt? . . . Und da staunt Ihr über unser fieberhaftes Verlangen nach Vergnügungen . . . über unser Bedürfniß zu glänzen, zu gefallen und geliebt zu werden? Auch wir würden sparsamer mit unserer Jugend umgehen, wenn sie länger dauerte, und auch wir hätten minder Eile, geliebt zu werden, wenn uns mehr Zeit hierfür bliebe. . . ." Man kann sich bei dieser ökonomischen Erkenntniß von dem Werth der Zeit keiner Täuschung darüber hingeben, auf welchen Wegen Odette fortan wandeln wird. . . .

Und nach fünfzehn Jahren begegnet sie uns wieder. Die Fäden zu ihrem ehemaligen Gatten hinüber weiß der Autor mit seiner ganzen Komödienschlauheit anzuknüpfen. Eine Lücke des Gesetzbuchs macht er sich für den Theatergebrauch nutzbar. Den Frauen, die von Tisch und Bett geschieden sind, bleibt

es gestattet, den Namen ihres Gatten weiter zu führen und wenn sie ihn auch an der Schleppe ihres Kleides durch den Koth schleifen. Mit klugem Vorbedacht hat nun Sardou seinem Grafen einen aristokratischen Doppelnamen gegeben: „Clermont-Latour"; er macht die Gräfin unter der Menge leicht kenntlich und gestattet ihr, durch ein zügelloses Leben dem Grafen immer neue gesellschaftliche Verlegenheiten zu bereiten, die endlich eine akute Wendung annehmen, als der Name der Mutter die Vermählung der Tochter zu verhindern droht. So ist mit echt französischer Oberflächlichkeit der Konflikt auf eine platte Aeußerlichkeit, auf den Wortlaut einer Visitenkarte, auf eine schiefe Bestimmung des Civilgesetzbuchs gestellt, aber der Kunst des Dichters gelingt es, aus diesen Winzigkeiten eine Beängstigung herzuleiten, die er nun immer weiter und weiter steigert.

Mit Meisterstrichen zeichnet er im dritten Akt einen Ausschnitt aus dem Leben der Gräfin. Der Spielsalon in Nizza, in welchem sie eine bunte und sehr fragwürdige Gesellschaft versammelt, wird vom Dichter mit der ganzen satirischen Energie geschildert, die ihm, wie keinem Zweiten zu Gebote steht. In solchen scenischen Schilderungen bezwingt er uns durch die liebenswürdigsten Eigenschaften des französischen Naturells. In einem leicht beweglichen Geplauder, in welchem die feinsten Worte nur so von der Zungenspitze heruntergeschnellt werden, streut er geistreiche Bonmots, weltmännisch kluge Beobachtungen und kaustische Epigramme aus und verliert doch in all den Neckspielen der Scene den Rückweg zum Ernst der Handlung keinen Moment aus dem Auge. Der Graf sucht seine geschiedene Gattin auf, um ihr seinen Namen abzukaufen. Aber Odette verweigert es. Ihr Name ist ihr letzter Halt auf dem Sumpfboden, auf welchem sie sich bewegt; der Name allein giebt ihr noch eine Ausnahmestellung unter den abenteuerlichen Existenzen in ihrer Umgebung. Da findet der Graf ein letztes

Mittel. Er sucht in Odettes Innern die Stimme der Mutter wachzurufen, er schmiegt das Schicksal ihrer Tochter an ihr sündenbedrücktes Herz, und Sardou bindet uns nun ernstlich die psychologische Münchhauseniade auf, daß die einzige warmgesprochene Rede in der Seele der Verworfenen alle sehnsüchtigen mütterlichen Gefühle weckt. Wir möchten dem Dichter mit einem lauten Aufschrei ins Wort fallen, wir möchten gegen die Lüge Protest erheben, aber — das Ungestüm seiner dramatischen Beredtsamkeit raubt uns leider den Athem. Odette ertrotzt eine Unterredung mit ihrer Tochter.

„Ich weiß, was Sie von dieser Unterredung erhoffen," wirft ihr der Graf entgegen. „Ich will es Ihnen sagen .... Sie denken sich: „Wenn ich nur einmal mit diesem Kinde beisammen bin, so werde ich eine Gelegenheit finden, sie meine Tochter zu nennen; ... überwältigt von ihren Gefühlen, wird sie in meine Arme sinken. Wir werden weinen. Die Rührung wird mir über meine Geständnisse hinweghelfen und die Thränen werden alles Uebrige verwischen! ... Mit einem Schlage werde ich meine Tochter und, wer weiß, mit ihr vielleicht auch meinen Gatten und meine Stellung in der Gesellschaft wiedergewonnen haben!" ... Gestehen Sie, daß dies Ihre Hoffnung ist .... Gestehen Sie es!"

„Und wäre es ein Verbrechen?" fragt Odette.

„Nein! Aber Wahnsinn."

„Verbieten Sie mir, es zu versuchen?"

„Ich verbiete es Ihnen nicht nur nicht, ich fordere Sie im Gegentheile dazu auf."

„Auf morgen also?"

„Auf morgen!"

Und damit sind wir unmittelbar vor die Scene geführt, zu welcher das Schauspiel von Anfang an emporstrebte. Wir haben einen Umweg über künstliche Fictionen machen müssen, aber nun wir vor dem Auftritt selbst stehen, können wir uns

doch nicht einer Reihe spannungsvoller Fragen entziehen, es wird athemlos still im Hause und mit weit offenen Blicken ist das Publikum an die Bühne gefesselt. Es gehört zu den Handwerkskünsten Sardou's, daß er die Spannung noch durch kleine retardirende Mittel erhöht. Die Tochter, welche nicht ahnt, daß sie ihrer Mutter gegenübersitzt, bringt allerlei Reliquien aus vergangenen Tagen herbei, in welchem das Einst und Jetzt sich vor Odette greifbar verkörpert. Da ist ein Häubchen, das sie einst für ihre Tochter gestickt hat. Da ist eine Häkelarbeit, die sie angefangen zurücklassen mußte. Da ist eine Melodie von Haydn, welche Odette an dem Tage spielte, da der Graf um sie warb: Echoklänge aus einer Zeit des Glücks und der Schuldlosigkeit, welche Odette im Innersten bewegen und sie immer wieder von dem entscheidenden Wort zurückhalten. Endlich rafft sie sich zusammen. Sie erzählt der Tochter, die Richterin sein soll, ihr eigenes Schicksal unter der Maske, das Schicksal einer Freundin zu erzählen. Sie beichtet Alles was sie erduldet, und hängt an den Lippen der Tochter, nach einem einzigen Worte der Erlösung dürstend. Aber Bérangère fragt arglos:

„Und sie hat sich gefügt?"

„Sie mußte der Gewalt weichen."

„Ohne etwas zu unternehmen, um ihren Gatten und ihr Kind wieder zu erlangen?"

„Was hätte sie thun sollen?"

„Sie hätte so gut werden und vor Allem so wahrhaft bereuen müssen, daß man gezwungen gewesen wäre, ihr zu verzeihen . . . ."

Und zu einem anderen Thema überspringend fügt Bérangère leichtweg hinzu:

„Aber lassen wir diese Elende!"

Das trifft Odette im Herzen des Herzens. Raschblütig und entschlossen, wie sie gelebt und gesündigt hat, sucht sie ihre

Sühne im Wellentod und der Schatten ist beseitigt, der auf den Lebensweg der Tochter fiel. Der kritische Hörer empfindet die erquälte Peinlichkeit des Vorganges mit Unbehagen. Aber die Wasserleitung wird so geschickt ins Publikum geleitet und noch zuletzt aus so vielen kleinen Röhren gespeist, daß der durchschlagende Thränenerfolg nicht ausbleiben konnte . . .

Noch unendlich verlogener ist aber „Fedora", ein Stück, das man in allen seinen Grellheiten und Widersprüchen nur verstehen kann, wenn man sich daran erinnert, daß es für — Sarah Bernhard angefertigt worden ist. Die Heldin des Geräusches und der Sensation mußte etwas ganz Absonderliches, etwas völlig Apartes haben, und so bestellte sie sich ein neues Stück, wie sie sich eine neue Robe bestellt. „Recht modern!" mag sie mit Nachdruck hinzugefügt haben — und als das Stück fertig war, saß es ihr denn auch wirklich wie angegossen. Im Hintergrund die unheimlichen Verschwörungen der Nihilisten; im Vordergrund eine brutale Handlung, die mit einem Mord beginnt und mit einem Selbstmord abschließt; eine abenteuerliche Begebenheit, die zwischen eine Revolverkugel und eine Gifttasse gestellt ist .... wie sollte Sarah Bernhardt nicht entzückt davon sein! Und doppelt entzückt, da in der Hauptgestalt eine psychologische Mischung gegeben war, die zu den barockesten schauspielerischen Seiltänzer-Kunststücken die Gelegenheit bot. Da war Haß und Liebe, Rachsucht und Zärtlichkeit in die engste Nachbarschaft gerückt. Die ganze Tonleiter der Empfindungen mußte mit dem kühnsten Fingersatz und den verwegensten Griffen bald vorwärts und bald rückwärts heruntergespielt werden. Es galt mit der rechten Hand zu streicheln und die Linke wie eine Tatze zu strecken, mit der einen Gesichtshälfte zu lachen und mit der anderen zu weinen. Es galt, Paprika und Zucker aus einer Büchse zu streuen . . . welcher Genuß für überreizte Gaumen! welche Blanco-Vollmacht für

die tollsten schauspielerischen Extravaganzen, für alle Windungen und Krämpfe der Leidenschaft!

Selbstverständlich konnte aber eine so aparte Mischung nicht auf natürlichem Wege hergestellt werden; ohne etwas alchymistischen Zauber war's nicht zu bewerkstelligen. Die Logik der Ereignisse mußte rücksichtslos über den Haufen geworfen und die Vernunft der handelnden Personen von Scene zu Scene nach dem Theaterbedarf abgewogen werden, wenn alle die gewünschten Effektscenen planmäßig zu Stande kommen sollten. Sardou aber konnte diese unbarmherzige Fälschung der Wirklichkeit wagen, weil er in seiner gewitzten Theatererfahrung, in seiner unfehlbaren Bühnenlist die Mittel besitzt, um sein Gaukelwerk vor dem Publikum zum Siege zu führen. Denn er schleudert seine Talmimarken mit einer so gebieterischen Dreistigkeit auf den Spieltisch, als wäre es das lauterste Gold, und entlarvt man endlich den Falschspieler, so zwingt er uns noch, die vollendete Sauberkeit der Falsificate zu bewundern.

Und gelogen ist nun freilich Alles in „Fedora". Es ist eine Wanderung von Unwahrheit zu Unwahrheit; es ist eine leere Tragödie des Mißverständnisses und der Uebereilung, und jede Wirkung, die das Stück erzielt, wird uns durch eine falsche Vorspiegelung abgelistet. Wie ein Polizeiroman von Emil Gaboriau beginnt das Schauspiel. Fedora, die ihren Bräutigam im Theater vergebens erwartet hat, findet ihn in seiner Wohnung mit einer tödlichen Wunde wieder, und durch eine Summe von winzigen Einzelheiten, die mit kriminalistischer Findigkeit zusammengerechnet werden, entsteht die Vermuthung, daß der Mörder Graf Loris Ipanoff sei und im Auftrage der Nihilisten gehandelt habe. In jähem Schmerz beschließt Fedora, ihren getödteten Gelieben zu rächen; wir nehmen den Eindruck aus dem ersten Akt mit, daß das treue Gedächtniß des Todten den Inhalt ihres ganzen künftigen Lebens bilden wird, und

nur in diesem ehrlichen Glauben zollen wir ihrem Rachegelöbniß unsere laute Zustimmung. Aber das war die erste falsche Vorspiegelung: Denn Fedora liebt schon im zweiten Akt einen Andern, liebt — den muthmaßlichen Mörder ihres Geliebten, den Grafen Loris Ipanoff selbst und forscht ihn jetzt gleichzeitig mit dem Wunsche der Liebe aus, seine Unschuld zu entdecken und mit dem Wunsche der Rachsucht, seine Schuld zu entlarven. Auf so messerscharfe Antitheſen der Leidenschaft muß ein Sarah Bernhard-Stück aufgebaut sein. Eine Tigerin, die in ihr Opfer verliebt ist ... Wenn man das nicht sentationell findet!

Und Graf Loris Ipanoff gesteht seine That: „Ja, ich habe Wladimir getödtet.“ Er könnte mit sieben Worten hinzufügen: „Weil er der Liebhaber meiner Frau war“ — er hat keinen erfindlichen Grund, dies Entscheidendste unausgesprochen zu lassen ... aber dann wäre die Sensationsscene des folgenden Aktes, dann wären die verhängnißvollen Uebereilungen Fedoras nicht möglich und so schiebt der Autor seinem Helden einen Knebel in den Mund: Das wichtigste Wort wird ihm gewaltsam in die Kehle zurückgedrängt — und aus diesem sinnlosen Verschweigen entspringen alle Katastrophen! Denn nun darf Fedora in blinder Hast ihrer Rachsucht Genüge thun. Sie wartet nicht erst die weiteren Geständnisse des Grafen ab; durch einen Brief nach Petersburg beschwört sie über ihn und die Seinen ein schreckliches Schicksal herauf — und erst nachdem Alles geschehen, erfährt sie aus dem Munde des Geliebten plötzlich die Wahrheit, erst jetzt muß sie erkennen, daß sie den Tod eines Unwürdigen zu rächen unternommen. Man sollte meinen, daß sie nun ihre früheren Maßregeln so schnell wie möglich zurücknimmt. Ein Brief kann durch eine Depesche überholt werden; was heute angeordnet war, kann morgen zurückgenommen sein. Aber dann wäre im Schlußakte die vertragsmäßige Sterbescene nicht denkbar.

Dann wäre der Auftritt nicht möglich, in welchem dem Grafen Loris mit diabolischer Saumseligkeit die Thatsache enthüllt wird, daß Fedora den Tod seiner Mutter, seines Bruders herbeigeführt und dann hätte Sarah Bernhard endlich die Bewunderer ihrer Todeskrämpfe nicht durch eine neue prachtvolle Konvulsion entflammen können ...

Ueberall Theaterlügen statt Lebenswahrheit — und wo wir einen Inhalt suchen, nur ein Effekt. Eine große scenische Kunst ist verschwendet, um Monstrositäten glaublich zu machen und Wesenloses mit dem Schein des Lebens zu umhüllen. Geheuchelte Poesie, nachgemachte Tragik .... und in jeder Wendung die deutlichen Merkzeichen, daß der Erbe Scribes auch die Gattung der Salontragödien mit seinen Spiegelfechtereien zu bewältigen hofft. Es wäre Schade, wenn die Franzosen fortführen, mit unüberlegtem Beifall den Dichter auf diesem Gebiet gelten zu lassen: Hier wurde ihnen von Andern soviel Werthvolles geschaffen, daß sie selbst dem Geistreichsten aller Lügner eine flüchtige Liaison mit Melpomene nicht gestatten sollten.

Aus der italieniſchen Dramatik.

Von den zeitgenöſſiſchen Bühnendichtern Italiens iſt Paolo Ferrari in ſeinem Vaterlande wohl der Angeſehenſte und auch in Deutſchland hat man wiederholt nicht erfolgloſe Verſuche gemacht, den geiſtreichen Poeten einzubürgern. Mit dem Schauſpiel „Zwei Damen", das jenſeits der Alpen außerordentliche Triumphe gefeiert hat, iſt der Verſuch zwar nicht vollkommen geglückt, da wir den Verfaſſer hier zu unſelbſtſtändig in den Fußſtapfen der franzöſiſchen Bühnenſchriftſteller wandeln ſehen.

Einen tieferen Eindruck jedoch hat der Dichter mit dem Schauſpiel „Der Selbſtmord" gemacht, das uns Friedrich Mitterwurzer bei einem Gaſtſpiel in Berlin vorführte. Es iſt ein merkwürdiges dramatiſches Wagniß, das Paolo Ferrari hier unternommen; es iſt ein Werk, das zwar kein künſtleriſches Genügen zurückläßt, aber durch heiße theatraliſche Erregungen wirkt und durch die vermeſſene Originalität ſeines Grundgedankens feſſelt.

Dieſer Grundgedanke iſt in der That zum Kopfſchütteln befremdend. Eine dramatiſche Polemik gegen den Selbſtmord! Man könnte ebenſogut ein Drama gegen das Geborenwerden ſchreiben! oder ein Tendenzſtück gegen den Blutſturz

dichten.... Der Selbstmord ist offenbar eine persönlichste Schicksalsfrage, bei der alle theoretischen Erörterungen von lächerlicher Ohnmacht und Inkompetenz sind. Nicht Jeder hat das Recht zu leben, aber zweifellos hat Jeder das Recht zu sterben. Es ist das undiskutirbare Recht der Verzweiflung, durch das sich der Unglückliche legitimirt, wenn er mit einem trotzigen Entschluß die zähe Kette zerschneidet, die ihn mit der Erde verbunden hat. Nur fromme Bescheidenheit oder philosophische Ueberhebung kann gegen den Selbstmord mit Gründen kämpfen wollen: Denn der Selbstmörder entzieht sich eben durch seine That aller Verantwortung vor den Lebendigen, gleichwie der Ausgewanderte den Gesetzen des Landes nicht mehr unterthan ist, welchem er den Rücken gekehrt hat....

Und dennoch eine dramatische Polemik gegen den Selbstmord?! Sehen wir zu, wie der italienische Dichter sein kühnes Thema, das in die geheimnißvollsten Tiefen von Welt und Leben hinabgreift, zu gestalten versucht hat.

Womit die andern Dichter aufhören, damit beginnt er: Mit der Katastrophe. Sein Held, der Arzt Umberto Camporeggi, geräth im Verlauf des ersten Aktes sowohl durch eigenes Verschulden wie durch unverschuldetes Mißgeschick in eine ganz verzweiflungsvolle Lage. Seine Gattin, die er zwar nicht liebt, aber aufrichtig achtet, hat er Monate lang betrogen. Die Gattin seines besten und edelmüthigsten Freundes, des Grafen Lambrini, hat er zur Untreue verführt, und er schildert der Gräfin mit einer Art von ingrimmiger und zähneknirschender Zärtlichkeit, wie diese Leidenschaft auf sein Leben verderbnißvoll eingewirkt hat, wie sein Gewissen von Selbstvorwürfen zerwühlt wird.

Aeußere Fügungen beschleunigen sein Schicksal. In einer dringenden Geldnoth des Augenblicks bietet ihm Graf Lambrini seine Hülfe an und der Eifer, mit welchem Umberto das Anerbieten des betrogenen Freundes zurückweist, läßt in Diesem

einen Verdacht lebendiger werden, der schon vorher durch eine Zufälligkeit aufgezuckt war. Umberto sieht zur Beseitigung des Argwohns kein anderes Mittel, als die ihm anvertrauten Gelder eines ärztlichen Vereins anzugreifen und nun, dreifach ehrlos geworden — als Gatte, als Bürger, als Freund — sieht er keine andere Befreiung mehr, als den Selbstmord.

„Wer es sagt, der thut's nicht," hat er einem Freunde zugerufen.

„Wer nicht davon spricht, der thut's" — ruft er jetzt mit der Kraft der Verzweiflung und jagt sich eine Pistolenkugel durch's Herz....

Der Selbstmord ist geschehen und der Dichter hat den „Fall", an welchen er seine Betrachtungen anlehnen kann.

Nach zwanzig Jahren zeigt er uns seinen Helden wieder. Nicht etwa im Schattenreich oder als spiritistische Erscheinung der vierten Dimension. Nein, in Fleisch und Blut tritt uns der wiederbelebte Selbstmörder von Neuem entgegen — ein unkünstlerischer Theaterstreich, den man sich aber für die geistige Entwickelung des Falls einmal ausnahmsweise gefallen lassen mag. Umberto ist seinen Wunden damals nicht erlegen, sondern ist mit dem letzten Rest seiner Kräfte unbemerkt entkommen, um später in Amerika unter anderem Namen ein neues Leben zu beginnen. Eine zufällige Begegnung auf einem Schiffe führt ihn in die Heimath zurück ... und wie findet der Selbstmörder, der sein eigener Hinterbliebener geworden ist, alle Verhältnisse umgewandelt! Die Gräfin Lambrini, um deren Tugend sich Umberto schmerzlichste Vorwürfe gemacht hat, ist von Stufe zu Stufe gesunken. Ihr Gatte aber, dem Umberto eine entehrende Erfahrung ersparen wollte, hat sich auch ohne sein Eingreifen längst von ihr scheiden lassen und ist trotzdem so geachtet, wie zuvor.

Seine eigene Familie aber — wie findet Umberto sie wieder! Die Gattin ist in geistige Nacht gesunken, die Tochter

läuft als Abenteurerin in die weite Welt hinaus, und der Sohn wird an seinem Glück verhindert, weil ihm quer über den Lebensweg der Schatten des Vaters dunkelt, der als Selbstmörder noch obenein der Verachtung einer mitleidlosen Gesellschaft verfallen ist. Bald kommt auch der Sohn an den Rand der Verzweiflung — und nun ist für den Dichter das Stichwort gefallen, um seine Meinung über den Selbstmord durch den Mund Umbertos vor uns auszuschütten.

In zwei Hälften zerfallen die Gründe, die er anführt. Die eine Hälfte sind philosophische Allgemeinheiten, die aber leider zuletzt immer in unklaren Dogmennebel, in fromme Weihrauchwolken auseinanderfließen und Einwendungen der Vernunft durch Gegenargumente zu beseitigen suchen, die außerhalb des Weichbildes der menschlichen Faßbarkeit liegen. Die zweite Hälfte sind Gründe empirischer Art. Umberto zeigt an seinem eigenen Beispiel, wie verändert er nach zwanzig Jahren die Verhältnisse gefunden hat und wie ihm jeder Blick in die Runde die Weisheit predigt:

„Könnten die Selbstmörder sich doch Alle überleben! Sie würden bald die Thorheit ihrer Handlung einsehen."

Und die Zuschauer nicken ganz gläubig mit dem Kopfe und geben beifallklatschend dem Dichter Recht. Uebersehen sie denn ganz und gar den logischen Bruch, der das Stück in der Mitte entzwei reißt und alle Beweiskraft der Begebenheiten aufhebt? Freilich zeigt uns der Dichter, wie sich nach dem Selbstmord die Dinge gestaltet haben. Aber er versäumt uns zu zeigen, wie sich die Dinge *ohne* den Selbstmord gestaltet hätten. Und die Wandlung der Schicksale nach zwanzig Jahren ändert nichts an der Thatsache, daß vor zwanzig Jahren für unseren Helden eben die Pistolenkugel das einzige Rettungsmittel war. Aber gesetzt auch, daß es dem Dichter gelungen wäre, die Situation seines ersten Aktes durch die vier folgenden besser zu widerlegen, als es wirklich der Fall ist, so würde

selbst daraus nur die flache Nützlichkeitsmoral hervorgehen, daß man sich das Leben nicht nehmen soll, wenn man sich nicht von der unumgänglichen Nothwendigkeit genau überzeugt hat — und das ist wahrlich ein dürftiges Ergebniß für ein Drama, das unter Verzicht auf künstlerische Entwickelung nur in grellen Theaterblitzen eine Frage zu beleuchten sucht, die thatsächlich von der Kompetenz der Bühne weit ab liegt.

Und doch — selbst in dieser Gestalt wird das Stück stets mit einem seltsam düsteren Reize wirken und durch seinen Anstoß manchen Gedankenpendel in Bewegung setzen, zumal wenn sich ein Schauspieler wie Friedrich Mitterwurzer findet, der die Philosophie des Selbstmörders in tiefgeschöpften Gemüthstönen zu Gehör brachte. Ich kenne kein zweites Schauspiel, das den Tod mit so verwegenen Pinselstrichen an die Wand malt und in welchem der Dichter sich so furchtlos bis zu dem schmalen Durchgang wagt, der zwischen hier und dort liegt.

Das Virtuosenthum in der Regie.

Es ist ein Merkzeichen des gegenwärtigen Schauspielwesens, daß das Virtuosenthum, das mit seinen zudringlichen Afterkünsten ehemals nur in der Darstellung hervortrat, sich neuerdings der Regie bemächtigt hat. Der fahrende Künstler, der sonst mit einer kargen Anzahl von Rollen die deutschen Theaterstädte durchwanderte, hat sich überlebt: Das fahrende Ensemble, das mit einer nicht reicheren Anzahl von Repertoir-Stücken die großen und kleinen Bühnen besucht, ist an seine Stelle getreten, und der Virtuose, der in der Mitte der wandernden Gesellschaft sich aufrichtet, ist der Regisseur, der geschickt die Augen der Zuschauer auf seine Verdienste hinzulenken weiß und von allen Künstlern der Inscenesetzung am Besten die Kunst versteht, — sich selbst in Scene zu setzen.

In Wahrheit scheint es mir mit der Regie zu stehen, wie mit der Gesundheit: Es ist am Besten mit ihr bestellt, wenn man ihr Vorhandensein am Wenigsten bemerkt. Als ein unbewußtes Wohlempfinden muß sie den ganzen Körper durchströmen, muß sie jede Sehne strammen und jeden Nerv beleben. Aber wenn man sich ihrer Segnungen erst denkend bewußt wird, so ist das bereits ein erstes Zeichen ihres — Abschieds. Gerade so geht es mit der Kunst des Regisseurs.

Ihr ist die bescheidenste Dienerrolle zugewiesen. Sie soll der Wirkung die Wege chaussiren und der Stimmung die Pforten öffnen. Verstohlen, an unsichtbaren Fäden, soll sie in den Coulissen ihres stillen Amtes walten. Aber wenn sie offen auf die Bühne hinaustritt, wenn sie in tausend gefallsüchtigen Lebenszeichen mit dem Beifall des Zuschauers liebäugelt und sich zudringlich neben oder gar vor den Poeten stellt, so hat sie an ihrem besseren artistischen Beruf Verrath geübt.

In Zeiten naiver Kunstfreude wäre ein solches Bemühen aussichtslos. Denn der Zuschauer, der sich noch mit Unschuld und Gläubigkeit an die Wirkungen eines Dichters gefangen giebt, hat für den Regisseur keinen Seitenblick übrig und nimmt das Wirksamste hin, als wenn's nicht anders sein könnte. Aber das heutige Publikum hat sich in topfguckerischer Neugierde längst mit allen Mysterien der Theatertechnik bekannt gemacht. Es kennt die Geheimnisse der Soffiten und Versenkungen. Der Apparat der Bühnenwirkung ist ihm oft auf der Bühne selbst, in unkeuschen Stücken, welche das Theater von der Rückseite zeigen, bis in alle Einzelheiten aufgerollt worden und häufig wird dem Zuschauer schon auf dem Komödienzettel prahlerisch mitgetheilt, aus wieviel Werkstätten von Malern, Schneidern, Waffenschmieden, Beleuchtungstechnikern und Maschinisten die Theile genommen sind, die das Ganze der Bühnenwirkung zusammensetzen. In Folge dieser vorwitzigen Späherblicke, die man dem heutigen Publikum in das Räderwerk des Theaterwesens gestattet hat, ist es für die Würdigung der geheimen Regie-Arbeit sorgfältig präparirt worden. Nun ist es eine artistische Belustigung für den Zuschauer geworden, dem scenischen Tausendkünstler auf die Finger zu sehen und von jedem behenden Griff, den er zu Stande bringt, mit dem schmunzelnden Behagen des Eingeweihten Notiz zu nehmen. Und eben diese Vertrautheit des Publikums mit allen scenischen Werkstattsgeheimnissen hat Veranlassung

gegeben, den Vituosenkitzel und die Nuancendrechselei, welche man ehemals nur bei Schauspielern fand, nunmehr auf die Regisseure hinüberspringen zu lassen.

Die Meininger sind die hervorragendsten und erfolgreichsten Vertreter dieser Richtung.

Ihre großen theatergeschichtlichen Verdienste sind unbestreitbar. Fast überall in der deutschen Theaterwelt hat ihr Wirken gute Früchte gezeitigt. Sie haben für die Macht eines stürmischen Zusammenspiels, für den Zauber malerischer Scenenbilder, für die Pracht und Würde großer theatralischer Historiengemälde die werthvollsten Beispiele geboten. Die Schwesterkünste der Poesie haben sie mit verschwenderischer Freigiebigkeit für die Bühnendarstellung herangezogen, und die Statistenmassen, die sonst immer träg und stumpf sich über den Theaterraum hinwälzten, sind bei ihnen durch eine so mächtige führende Kraft beherrscht, daß die vielköpfige Menge gleichsam zu einem einzigen Schauspieler zusammengewachsen ist, der jede dramatische Erregung mit einem lebendigen Naturschrei zu Gehör bringt. Die zarten Künste der beseelten Rede, die vornehmen Tugenden des poetischen Vortrages muß man bei den Meiningern nicht suchen. Manches sinnvolle Dichterwort wird auf ihrem Theater gnadenlos abgethan. Aber wo nur ein Zusammenklang verworrener Geräusche, wo nur ein Durcheinander von widersprechenden Tönen gefordert wird, kurz wo vom Dichtertext kein Wort mehr verstanden zu werden braucht, sind sie in ihrem Element . . .

Wer je von ihnen die Forumscene im „Julius Cäsar" gesehen hat, wie in die ersten Verse des Antonius noch die wilde Masse hineintobt, wie dem Redner erst nach und nach ruhiges Gehör geschenkt wird, wie seine Worte in immer wechselnden Lauten ein charakteristisches Echo finden, wie bei jeder Erwähnung des Testaments hundert gierige Arme emporlangen, bis endlich der klug entfachte Aufruhr als ein einziger

Flammenstrom durch die Menge gluthet . . . ja, wer diese ungestüme Scene in der Mitte eines fiebernden Publikums mit angesehen hat, wird zugestehen müssen, daß das Alles nicht dramatisch bewegter, nicht mit feinerer Auswahl und Abtönung der Chormelodien dargestellt werden kann. Von kaum geringerer Wirkung sind die „Räuber"-Scenen in den böhmischen Wäldern. Wir sehen eine Waldstelle, die für den Räuberhaufen wie geschaffen ist. Große Steinblöcke an der Seite und in der Mitte, — im Hintergrund mächtige weißschimmernde Buchenstämme, die ihr dichtes Laubwerk wie einen Vorhang über die Landschaft senken. Ein Ort, zum Auflauern und zum Versteck anders geeignet als der offene ebene Wald-Ausschnitt, den wir auf den meisten Bühnen zu sehen bekommen. Hier tritt nun zuerst Spiegelberg mit seinen Rekruten auf; Galgengesindel, dem wir wirklich zutrauen, daß „Einer dem Andern die Knöpfe von den Hosen stiehlt". Während sich Spiegelberg mit Razmann unterhält, packen sie hinten die Beute aus: Hier ein Paar silberne Leuchter, dort ein Stück Wild, dort einen blanken Soldatenrock, den sich der glückliche Empfänger sofort anzieht, nachdem er ihn den Andern in lebhaftem Hin- und Herstreiten abgerungen hat — das Ganze ein frisches, farbiges Bild aus dem Vagabundenleben. Da hört man plötzlich hinter der Scene drei Pistolenschüsse. Der Hauptmann kommt und mit ihm stürzen Schweizer, Roller, Grimm, Schufterle auf die Bühne, hinter ihnen staubbedeckte Räubertruppen, die von ihren Brüdern mit lautem Halloh begrüßt werden. Im Nu ist die Bühne in ihrer ganzen Breite und Tiefe mit erregten Menschen bevölkert, als wären sie aus den Steinblöcken, aus den Gebüschen hervorgewachsen. Durch den Pater wird die Wirkung gesteigert. Er schreitet nicht, wie anderwärts, gemächlich aus der Coulisse hervor, sondern muß sich durch die dicht zusammengeballten Räubergruppen, die ihn mit infernalischem Gelächter empfangen und

reichlich mit Püffen nnd Ellenbogenstößen regaliren, erst mühsam den Weg bahnen. Jedes seiner Worte weckt ein vielstimmiges höhnendes Echo, bis sich am Schluß der Scene beim Aufbruch zur Schlacht der Tumult auf der Bühne zu so überwältigender Lebendigkeit erhöht, daß sich die Aufregung unwiderstehlich auf den Zuschauer fortpflanzt . . . In vielen andern Scenen wissen die Meininger selbst mit einem geringeren Personen-Material schöne Gesammtwirkungen zu erreichen. Sie haben da einige glückliche Kunstgriffe gefunden. Sie verengern in geschickter Weise den Scenenraum, um die Menge zu einem dichteren Knäuel zusammenballen zu können; sie bringen Treppenpodeste und Mauervorsprünge an, auf welchen sie das Volk in lebendigen Gruppen vertheilen. Kurz, in allen diesen sonst so vernachlässigten Chorscenen haben sie ihre Eigenthümlichkeiten am Fruchtbarsten ausgebildet.

Aber wie jeder Vorzug, der eine einseitige Pflege erfährt, nach und nach zur Manier erstarrt, so haben sich auch die Vorzüge der Meininger in Fehler gewandelt, als sie ihr Heimathsländchen verließen und in die Unruhe eines krausen Wanderlebens hinauszogen, um weniger für ihre Kunst, als für ihre Künste nach Virtuosenart die Bewunderung vieler Städte zu erobern. Nun mußten alle ihre scenischen Fertigkeiten so recht grell und sinnfällig Jedem in die Augen springen, und Dies konnte nur durch derbe Uebertreibungen schnell und gewinnbringend erreicht werden. Jetzt schlug die schöne Wachsamkeit, mit der sie zuerst die Absichten der Poeten auf der Bühne zu verkörpern gesucht hatten, in eine häßliche Zudringlichkeit um, die dem Dichter mit unschicklichem Eifer in's Wort fiel und ihm oft zwischen die Zeilen seines Werkes die müßigsten Regisseureinfälle hineinklemmte. Das edle Streben, die klassischen Dichtungen in ein Gewand von vornehmem Reiz zu hüllen, artete in eine hohle Putzsucht aus, die mit tausendfältigem blitzenden Bühnenschmuck sich unbescheiden spreizte.

Die historische Treue in Tracht und Hausrath, die zuerst angenehm auffiel, wurde endlich mit schrullenhafter Pedanterie übertrieben und alles äußerliche Beiwerk der Darstellung in erdrückendem Uebermaß und mit prahlerischen Ausrufungszeichen vor die Zuschauer geschoben. Auf diese Weise haben sich die Meininger freilich überall in deutschen Landen eine Gemeinde gewonnen, die treu zu ihnen hält, aber wahrlich nicht immer aus redlichen künstlerischen Gründen. Die platte Schauluft, die sich an prunkvollen Geräthen, an reichen Kostümen, an blinkenden Waffen, an farbigen Dekorationen ergötzt, hat ihren entscheidenden Antheil an den Erfolgen der Gäste, welche denn auch niemals versäumen, die Augen der Menge durch appetitreizende Vornotizen lüstern zu machen. Da wird genau die Anzahl der Waggons gemeldet, die zur Beförderung des Fundus erforderlich waren: Eine Spediteurreklame, welche die eigenste Erfindung der Meininger ist. Auf die Echtheit jedes Bratentellers, jedes Federbusches wird man von geschwätzigen Freunden der Gäste hingewiesen und man kann beim Durchlesen mancher Vornotiz in Zweifel sein, ob man zum Besuch eines Theaterstücks oder einer Gewerbe-Ausstellung aufgefordert wird. Auch in der Kritik werden diese Möbel- und Dekorationserfolge oft über Gebühr gefeiert und ein Berliner Kritiker hat sich einst ganz ernsthaft in einer Besprechung der „Piccolomini" entschuldigt, daß er von den Künstlern zuerst und von den Zimmereinrichtungen zuletzt gesprochen hat. Nur einige unverbesserliche Querköpfe beharren bei der Ansicht, daß ein Theater andere Aufgaben hat, als eine heraldische Ausstellung und daß es auf jeder Bühne schlecht um die Kunst bestellt ist, wenn das beseelte Dichterwort und die anschaulich gewordene Empfindung nicht im Vordergrund des Interesses steht . . .

Ja, wenn der Rock wichtiger wäre, als der Körper, dann hätten die Meininger Recht. Wenn der Körper wichtiger ist als die Seele, dann haben sie dreimal Recht. Wenn aber ein

lebendiges Gebilde nur da vorhanden ist, wo im Rock ein Körper und im Körper eine Seele steckt, dann haben sie Unrecht und dreimal Unrecht! Das will sagen, daß sie das Aeußerliche und das Wesenhafte des Kunstwerks nicht zu einander in das richtige Verhältniß stellen. Was nur begleiten und dienen sollte, das führt und herrscht hier. Die Scenenbilder sind nicht die Erläuterungen des Dichterworts — das Dichterwort ist nur gleichsam die erläuternde Unterschrift der Scenenbilder, und nachgerade ist bei den Meiningern der Regisseur nicht mehr der bescheidene Diener des Poeten geblieben, sondern der Poet ist zum Untergebenen des Regisseurs geworden.

Die Aufführung der „Wallenstein-Trilogie" bietet bezeichnende Beläge für dieses Mißverhältniß. Zumal in der Darstellung von „Wallensteins Lager" zeigte sich jene manierirte Geschäftigkeit der Regie, welche dem Dichter bei jedem Verse auflauert und der Schauspielmuse beständig auf die Schleppe tritt. Das war in dem schmalen Ausschnitt des Kriegslagers, den uns die Meininger auf der engen Bühne zeigten, ein Schieben und Drängen in einem wirren Knäuel, daß das Auge in keinem Moment durch einen frohen und offenen Blick befreit wurde. Und dazu ein beständiges Brausen und Dröhnen und Lärmen und Kreischen bald auf, bald hinter der Scene, daß die Hälfte der Verse in dem Getöse verschlungen wurde. Wollte Schiller das Lagerleben nur durch unartikulirte Laute und wirre Balgereien charakterisirt sehen, so hätte er es nicht erst in seinen unverwüstlich frischen Versen poetisch zu spiegeln und künstlerisch zu ordnen brauchen. Und die getüftelten Regieglossen, die bisweilen mitten in die Reden geschoben wurden! Der Wachtmeister sagt: „Zum Exempel, da hack' mir Einer von den fünf Fingern, die ich hab' an der Rechten, den Kleinen ab" . . . bei den Meiningern muß an dieser Stelle der betrunkene Rekrut sich herandrängen, um die

Hand zu besichtigen. Warum? Nur damit wir ein Lebenszeichen der Regie bemerken. Dem nämlichen Virtuosen-Lüftchen entspringt's, wenn zu den Klängen des Reiterliedes die böhmischen Dorfdirnen einen Czardas tanzen müssen — völlig gegen die Absichten des Dichters, welcher die Wildheit des Lagerlebens mit dem Schlußlied vergessen machen und jetzt die Poesie des Krieges in einen erhebenden Accord zusammenfassen wollte. Die Beispiele ließen sich noch verzehnfachen. Ueberall das nämliche unruhig-eitle Vordrängen eines Regisseurs, der an jeder schicklichen und unschicklichen Stelle seine übertreibenden Einschaltungen macht.

In den „Piccolomini" und in „Wallensteins Tod" war wenig Gelegenheit dazu geboten. Hier konnte die Schaulust zunächst nur durch prunkvolle Zimmerdekorationen und reiche Kostüme ergötzt werden. Der Regisseur wurde zum Kastellan, der uns mit dem Schlüsselbund in der Hand durch alle Räume des Schlosses führte und nebenher Schiller'sche Verse sprechen ließ. Aber was an den Wänden hängt, in den Thürangeln knarrt, auf den Gewändern glitzert und vom Kaminrand herniederleuchtet — das hat gerade im „Wallenstein" einen so geringfügigen Antheil an der Begebenheit, an der dramatischen Aufgabe, daß es kaum eines Seitenblicks werth ist. Man muß schon unrettbar vermeiningert sein, um sich während des Verlaufs der schicksalsschweren Dichtung für die goldverbrämten Mäntel und ächten Bauschärmel, für die farbige Beigabe der Goblins und Kaminverzierungen, für die bunten Schärpen, die metallenen Thürbeschläge zu interessiren. Erst in der Banquetscene der „Piccolomini", wo jeder Prunk der Ausstattung und jede leidenschaftliche Bewegung der Massen nicht blos gestattet, sondern gefordert wird, waren die Meininger in ihrem Element; hier boten sie uns in der That das Bild eines üppigen und wilden Gelages, in welchem an goldüberfrachteten Tafeln von den Zechern die bauchigen Humpen geschwungen werden und

der Wohlstand einer ganzen Provinz in einer lustigen Stunde verschwemmt wird. Noch mächtiger konnte sich die wirkliche Kunst der Meininger in der Scene der Pappenheimer in „Wallensteins Tod“ entfalten. Das Vorschieben der Massen zum Verstärken der dramatischen Wirkung ist kaum jemals von dem Dichter selbst so gebieterisch verlangt worden, wie in diesen Scenen, in welchen die dramatische Kunst Schillers auf ihrer Scheitelhöhe steht. Hier haben die Meininger nicht neben, sondern in und mit dem Dichter gewirkt und wenn auf die Bretter immer neue eisengepanzerte Schaaren geschleudert wurden, die mit hochgeschwungenem Schwert ihren Führer fordern, während hinter der Scene das freudige Schmettern der Trompeten zum Kampfe ruft, so ist dies ein Bühnenbild von fortreißender Mächtigkeit und Wucht. Wie wenig gelten aber in allen solchen Auftritten die kleinen Nebendinge, auf welche die Meininger in ihrem lüsternen Virtuosenkitzel so gern unsere Augen lenken! und wie gleichgiltig wird es in der Gesammtwirkung der gewaltigen Scene, daß die Feuerwehrshelme der Pappenheimer von einer geschichtlichen Treue sind, die man uns in jedem Zeughaus beglaubigen würde.

Diese geschichtliche Treue der Kostüme ... wie oft hat man unsere Bewunderung dafür angerufen! Und dennoch, wieviel bedenkliche Seiten zeigt uns eben diese Kostümtreue, wenn man sie auf ihre Berechtigung hin kritisch in's Auge faßt. In Wahrheit hat die Bühne hier Alles geleistet, was in der Welt des schönen Scheins füglich verlangt werden kann, wenn die Kostüme nicht in störender Weise vom Richtigen abweichen. Bei den Meiningern aber pflegen sie oft in noch viel störenderer Weise mit dem Richtigen übereinzustimmen. Die befremdlichsten und ungefälligsten Modeschrullen einer verrauschten Epoche werden knechtisch wieder hergestellt. Trachten von ungewohnter Form treten verblüffend, oft heiterkeiterregend vor unsere Augen und ehe wir uns einigermaßen an den bizarren

Anblick gewöhnt haben, sind die werthvollsten Verse der Dichtung schon verhallt und verloren. Verdient es die geschichtliche Korrektheit der Tracht, daß man ihr jede Anmuth des äußeren Bildes so einwendungslos zum Opfer bringt? Gewiß nicht, denn auch auf dem Gebiet des Costümwesens muß die vom Geschmack regulirte Annäherung an die Wirklichkeit und nicht die plump naturalistische Wiederholung des Lebens das Ziel des Theaters sein. Sprechen doch auch die historischen Persönlichkeiten, die vor uns stehen, nicht in dem Idiom ihrer Zeit: Warum also für das Auge so ängstlich eine Uebereinstimmung erzwingen, die für das Ohr nicht vorhanden ist? warum die Gräfin Terzky in so häßlich aufgeschwollenen Puffärmeln, die Vehmrichter im „Käthchen von Heilbronn" in so grotesquen Schornsteinfegercostümen, den Grafen von Strahl mit einem so geckischen bunten Helmbusch, die Königin Elisabeth mit einer von ihrem Kopf so lächerlich herunternickenden Feder vor uns hintreten lassen, wenn doch durch jedes gesprochene Wort die Täuschung der Echtheit zerstört wird?

Bisweilen tritt die geschichtliche Genauigkeit der Ausstattung sogar in einen unmittelbaren Widerspruch zu dem Wortlaut der Dichtung. Als die Meininger „Maria Stuart" in Berlin aufführten, haben sie es mit ihrem Geschmack vereinbar gefunden, der Darstellung eine Reihe von abenteuerlichen Notizen voranzuschicken, welche den Neid aller Raritätensammler erregen mußten. „Das Krucifix, das die Königin am Halse trägt, ist dem wirklichen Krucifix von Maria Stuart genau nachgebildet". „Die Holztreppe, welche wir im fünften Akt sehen, hat thatsächlich auf dem letzten Gang der Königin unter ihren Füßen geknarrt." „Für die Zimmer im Fotheringayschloß sind architektonische Pläne aus dem Brittischen Museum benutzt worden." Auf diese Melodie war die Reclame abgestimmt, die laut und helltönig dem Gastspiel voranklingelte, und in der That: Echt war die Pracht

der Thronsessel und Gewänder, echt waren die alten Holzverkleidungen und Kaminsäulen, echt waren die Waffenstücke und Geräthschaften. Aber was will diese historische Treue des Beiwerks in einem Drama bedeuten, das sich in jeder Scene gegen die Echtheit der geschichtlichen Vorgänge auflehnt? Die Wiederherstellung der Wirklichkeit in Tracht und Hausrath erläutert hier den Dichter nicht, sie widerlegt ihn und erscheint als die Berichtigung eines Pedanten, die der Erfindung eines Dichters entgegengesetzt wird.

Noch charakteristischer ist vielleicht das folgende Beispiel. Als die Meininger den „Fiesco" zum ersten Mal in Berlin aufführten, fiel mir schon in der ersten Scene eine Seltsamkeit auf. Leonore sagt hier zu ihrer Kammerzofe, indem sie von den Zärtlichkeiten spricht, welche Fiesco der Gräfin Julia Imperali erwiesen hat:

„Galanterie? — Und das emsige Wechselspiel ihrer Augen? Das ängstliche Lauern auf ihre Spuren? Der lange verweilende Kuß auf ihrem entblößten Arm, daß noch die Spur seiner Zähne im flammrothen Fleck zurückblieb?" . . .

Und wenige Augenblicke darauf trat die Gräfin auf die Scene. Aber statt uns den entblößten Arm zu zeigen, trug sie bis an die Pulsadern geschlossene Aermel, die allerdings von unantastbarer Echtheit waren. Der Widerspruch war um so auffallender, weil gerade der Meininger Regie von ihren Bewunderern so oft eine Beobachtung der subtilsten Dinge nachgerühmt wird — und ich verfehlte nicht, auf den Streit zwischen Wort und Kostüm aufmerksam zu machen. Eines von beiden mußte ja nun füglich weichen: Entweder der echte Text oder die echten Aermel, entweder der Dichter oder der Schneider. Nun, die späteren Vorstellungen der Meininger haben die interessante Frage gelöst und — das Kleid hat Recht behalten. Die goldgestickten prunkvollen Aermel dürfen nach wie vor den Dichter augenscheinlich Lügen strafen und man fügt unwillkürlich

in das Schiller'sche Gedicht die bescheidene Variante ein: „Den Kleiderschrank kann nie die Kunst erreichen und kommt der Schneider, muß der Dichter weichen."

„Das ist pedantisch!" ruft der Leser . . .

Gewiß! Aber laden uns nicht die Meininger in jeder Vorstellung zu einer pedantischen Betrachtung des Aeußerlichsten und Kleinsten ausdrücklich ein? Werden wir nicht durch hundert verständliche Winke aufgefordert, bald ein Tapetenmuster, bald eine Tischklingel, bald eine Brokatdecke, bald eine ächte Schüssel, bald eine Atlasstickerei, bald eine goldene Troddel zu bewundern? Und ist die antiquarische Wiederherstellung der Zeitfarbe selbst in diesen nichtigsten Nebendingen, ist der ganze prahlerische Bazar von genähten, gemalten und gezimmerten Archaismen nicht ebenfalls ein Werk der Pedanterie? Und zwar der frostigsten und engsten!

Widersprüche zwischen Dichtertext und Ausstattung werden von den Meiningern aber auch im größeren Umfang nicht gescheut, wenn dem leeren Prunk damit gedient ist. Einen Beweis dafür liefert von der ersten bis zur letzten Scene ihre Aufführung des „Wintermärchen". Franz Dingelstedt hat den Personen des „Wintermärchen" die schmucklosen Gewänder des Alterthums umgehängt und die ganze Dichtung wie einen arkadischen Traum an uns vorübergaukeln lassen. Aber in der herzoglich Meiningenschen Kostümsammlung, die uns mit begleitendem Text von Shakespeare, Schiller, Kleist und Anderen auf der Bühne nach und nach vorgeführt wird, ist das Alterthum bereits durch „Julius Cäsar" vertreten. Also um Alles in der Welt — welcher Grund läge in Meiningen vor, nun auch noch das „Wintermärchen" aufzuführen? Etwas Anderes wäre es, wenn sich das Stück etwa in byzantinischem Geschmack ausstatten ließe. Das wäre neu, wäre eine Bereicherung des Meininger Theatermuseums. Und siehe da — als man den Shakespeariſchen Versen Maß nahm, ob sie auch

den fertigen Kleidern passen würden, stellte sich heraus, daß die Möglichkeit in der That vorlag. Eine Dichtung, in der die christlichen Heiligen nachbarlich neben den hellenischen Göttern wohnen und der Maler Giulio Romano zu einem Zeitgenossen des delphischen Orakels wird, ist völlig zeitlos und umspannt das jahrhundertweit Auseinanderliegende mit einem bunten, abenteuerlichen Phantasie-Rahmen, in welchem sich jeglicher scenische Zierrath unterbringen ließ. Hier war ein Potpourri der glänzendsten Kostüme, hier war ein malerisches Zusammenmischen aller Zeitfarben möglich, hier war einem putzsüchtigen Regisseur die schrankenloseste Vollmacht ertheilt. Was sollte ihn hindern, aus den Schaufenstern aller Jahrhunderte die kostbarsten Geräthschaften, Nippes und Prunkstücke nach freier Laune zu entlehnen, um sie dann auf einen einzigen Haufen in lustigem Chaos zusammenzuwerfen?

Freilich traten auf diese Weise die wunderlichen Anachronismen des Dichters anschaulich in die Welt der Erscheinungen und wurden sinnfällig und greifbar. Das Auge aber ist pedantischer als das Ohr. Dieses verschmerzt es schnell, wenn etwa in einer flüchtigen Wendung der Rede Griechenthum und Christenthum zu einer unmöglichen Zwillingsmetapher zusammenwachsen. Aber wenn uns von den Meiningern sichtbarlich ein mit Heiligenbildern bemalter Reliquienschrank gezeigt wird, der einen Orakelspruch — Apollos in sich birgt . . ., wenn der Anachronismus also in Holz und Goldpapier übersetzt wird und uns mit dreister Gegenwart vor den Augen flimmert, dann wird schließlich selbst der schläfrigste Verstand zum Widerspruch aufgerufen und zerstört mit einem nüchternen Einwurf die schöne Fabelwelt. Das hätte die Regie bedenken sollen, bevor sie jedem historischen Irrthum Shakespeares ein handgreifliches Denkmal setzte, aber sie dachte nur an die Eitelkeiten der Schaulust, an den Raritäten-Jahrmarkt, den sie in das unveränderte „Wintermärchen" hineinpfropfen konnte. Lediglich deshalb hat

man im Gegensatz zu der gerundeten Einrichtung Dingelstedt's das Original mit seiner krausen Märchenwillkür auf der Meininger Bühne wieder auferstehen lassen; lediglich, um der beifallslüsternen Regie einen Schauplatz zur Bethätigung ihrer Künste zu schaffen.

In der decorativen Ausstattung der Scene haben die Meininger für viele Bühnen ein schönes Vorbild geboten und die Bewunderung der Maler fast in noch höherem Maße geweckt, als die Freude der Kritik. Getrost darf man es unterschreiben, was Hans Herrig in einem Panegyrikus auf die Meininger über diesen Theil ihrer Leistungen äußert. Es ist wahr: „Auch ihre Gegner haben die wundervolle malerische Wirkung ihrer Inscenirung nicht abstreiten können, und selbst diejenigen, die mit zerstreuten Augen auf der Bühne herumsuchten und dann sich entschuldigten, dieser oder jener Gegenstand habe sie an dem Genusse der Poesie gehindert, mußten zugeben, daß alle diese Gegenstände vom malerischen Standpunkte aus am richtigen Flecke waren und sich dem Ganzen gleichmäßig einordneten. Das Meiningensche Theater ist in der glücklichen Lage, daß das Auge, welches über sein Wohl wacht, auch jenen productiven Blick des Malers besitzt, der ihm seine Bilder erst vor die Phantasie zaubert und dann in die künstlerische Wirklichkeit übersetzt. Wie wenig Theater können sich aber einer solchen Fürsorge rühmen?" Es ist weiter wahr, daß an vielen Bühnen die malerische Seite der Bühnenwirkung schlimm vernachlässigt wird, daß die Farben oft so übel miteinander stimmen wie die der Lumpen auf einer geflickten Bettlerjacke, daß uns oft Gruppenbilder von balletmäßiger Steifheit und Geziertheit geboten werden ... und Hans Herrig hat Recht mit der Forderung: „Ein Regisseur muß entweder großes malerisches Talent haben oder es muß ihm ein Maler zur Seite stehen, der ihm mit seinem Rathe und mit seinem practischen Blicke aushilft."

Aber wie fruchtbar das geschmackvolle Beispiel nach dieser Richtung hin gewirkt hat, so sind doch auch die Schattenseiten dieser Triumphe nicht zu übersehen, und als die Regie-Kunst der Meininger in's Virtuosenthum umschlug, zeigte sich's, daß unter ihrer Führung das deutsche Theater bereits dem englischen Ungeschmack entgegen getrieben wurde, der die classischen Dichtungen nur noch als Ausstattungsstücke genießen mag. Bei einer Aufführung von „Julius Cäsar" haben neuerdings die Meininger in einer characteristischen Ankündigung die — altrömischen Bauten aufgezählt, die auf der Forumdecoration des drittes Aktes zu finden sind: Gleich als wenn wir nicht zu einem Shakespeare'schen Trauerspiel, sondern zu einer Jules Verne'schen „Reise durch das alte Rom in achtzig Stunden" eingeladen würden! Und es fehlte in dieser dramaturgischen Bädecker-Notiz eigentlich nur, daß die besonders lohnenden Punkte durch einen Stern bezeichnet würden. In einer Darstellung von „Miß Sarah Sampson" sehen wir Mellefont und die entführte Miß in Zimmern von auserlesenem Comfort, wir sehen Miß Marwood in einem üppigen Cocotten-Boudoir ... und dennoch spielt die Handlung in einem ärmlichen Kleinstadt-Hôtel des vorigen Jahrhunderts! Der putzsüchtigen Regie hat dieser Widerspruch keinerlei Gewissensbisse bereitet. Das Schlimmste bei dem Meininger System der Ausstattung ist die Unentbehrlichkeit des Zwischenvorhangs, der oft wie ein Fallbeil auf die poetische Stimmung niedergeht. Im Burgtheater hat man dieses Ungethüm längst beseitigt; die Verwandlungen finden bei offener Scene statt und zwar Dank einem unvergleichlich wohlgeschulten technischen Personal mit zauberischer Geschwindigkeit. Im „Deutschen Theater" in Berlin hat man die offenen Umwandlungen noch durch eine Verfinsterung des Bühnenraums zu decken gesucht, um den scenischen Apparat nicht in einer lästigen Weise vor dem Zuschauer zu entblößen. Aber offene Verwandlungen

erfordern möglichſt einfache ſceniſche Vorrichtungen und geſtatten alſo nicht die antiquariſchen Ausſtellungen, die bei den Meiningern über den ganzen Bühnenraum vertheilt ſind und nur langſam fortgeräumt werden können. Nein! es iſt nicht wohlgethan, dieſe der engliſchen Bühne abgewonnenen Reizmittel in Deutſchland einzubürgern. Mir wenigſtens will es ſcheinen, daß Zuſchauern von keuſcherem Sinn immer ein Stich durchs Herz gehen muß, wenn in der Dichtung eines Unſterblichen, der auf einem O von Holz für ſeine Weltbilder Platz gefunden hat, heutzutage — eine Dekoration applaudirt wird . . . mag dieſe Dekoration im Uebrigen auch ſo ſtilgemäß, ſo ſtimmungsvoll und von ſo feſſelnder Bildwirkung ſein, wie es bei den meiſten ſceniſchen Gemälden auf der Meininger Wanderbühne der Fall iſt.

Die Verkümmerung der Schauſpielkunſt iſt die natürliche Folge des Virtuoſenthums in der Regie, und die ſchwächſte Seite der Meiningen'ſchen Schauſpielgeſellſchaft iſt denn auch thatſächlich . . . die Schauſpielgeſellſchaft. In den herrlichen Landſtrichen, die hier auf die Bühne gezaubert werden, herrſcht der traurigſte künſtleriſche Nothſtand, herrſcht ein troſtloſer Talentmangel. Ja, wenn man bisweilen die Bühnenräume betrachtete, die mit ſo fürſtlicher Munificenz ausgeſtattet waren, und die ärmlichen Talente vor ſich ſah, die ſich in den meiſten Scenen darin bewegten, ſo konnte man ſich in einen Palaſt verſetzt fühlen, den in Abweſenheit der Herrſchaft die Portierfamilie bezogen hat. Man kann den Meiningern leicht nachrühmen, daß bei ihnen kein überragender Künſtler im Vordergrund ſteht: denn im Hintergrund iſt eben auch keiner zu bemerken. Auf dem Theater der Meininger iſt die Redekunſt in liebloſer Weiſe vernachläſſigt. Die hohle ſchwulſtige Deklamation, welche auf allen geſunden Bühnen durch eine frohe Natürlichkeit der Rede verdrängt wird, führt hier noch die Alleinherrſchaft. Die beflügelten Verſe Schillers

werden schulgemäß, mit geistloser Feierlichkeit hergesagt und das Zeitmaß der Rede ist oft so unerträglich schleppend, als wären an die Schwingen des Poeten eiserne Gewichte gehängt. Die Worte Shakespeares —, bei welchem jede Zeile voller Gedanken hängt, ein fruchtschwerer Zweig — kommen bei den Meininger Darstellern noch viel weniger zu ihrem Recht . . . und wer sich nun einmal von der eigensinnigen ästhetischen Selbstverständlichkeit nicht lossagen kann, daß für die Schaubühne vor Allem Schauspieler nöthig sind, hat hier die härtesten künstlerischen Kasteiungen, hat niederbeugende Eindrücke zu ertragen. Selbst die spärlichen tüchtigen Kräfte der Gesellschaft haben durch die aufreibenden Frohndienste der Gastspielfahrten ihre Kunst nicht unversehrt hindurchzutragen vermocht. Im Laufe der Zeit sind die Meininger Schauspielkräfte immer mehr und mehr verarmt und ihre Vorstellungen erinnern jetzt an jene Liebhaber-Ausgaben deutscher Klassiker, bei welchen es vor Allem auf die typographischen Aeußerlichkeiten, auf das ächte Büttenpapier, auf die Kopfleisten, auf den alterthümlichen Schnitt der Lettern, auf die Lederpressungen des Einbandes ankommt, während der Text selbst in zweiter Reihe steht. Wer seine Klassiker genußreich lesen will, darf nicht diese überzierlichen Liebhaberbände zur Hand nehmen, und wer sie correct hören will, darf nicht zu den theatralischen Prachtausgaben der Meininger greifen. Der Goldschimmer des Einbandes mag selbst verwöhnte Augen blenden, aber aus den Gedichten selbst sind die schönsten Blätter gerissen, und die Pflege des äußerlichen Glanzes ist endlich zu dem Versuch entartet, die Bühne von der Schauspielkunst zu emancipiren.

Heinrich Laube hat es einmal als das Endziel eines guten Theaters bezeichnet, „die Wirkung der Kunst hervorzubringen, ohne daß die Hilfsmittel der Kunst bemerkt werden." Bei den Meiningern ist das blanke Gegentheil der Fall. Auf

die kleinen ſceniſchen Hilfsmittel lenken ſie eitel die Blicke und die Arbeit der Regie, die beſcheiden im Dunkel der Werkſtatt bleiben ſollte, rücken ſie coquett in das Licht der Lampen. Die guten Keime, die ſie einſt geſtreut, ſind auf beſſer geleiteten Bühnen lebendig aufgegangen. Man braucht nicht mehr den Umweg über ſchlechte Darſtellungen zu machen, um ſich an guten Inſceneſetzungen zu erfreuen, und deshalb ſind die Meininger nunmehr überflüſſig geworden.

Staat und Bühne.

Das Theaterthema beherrscht in unsern politisch erregten Tagen noch gerade so ausschließlich das bewegliche Geplauder der Gesellschaft, wie ehemals in den Kinderjahren der politischen Unmündigkeit. Aus der fröhlichen Welt des schönen Scheins, die von einem ewig blauen Leinwandhimmel überwölbt ist, nehmen die Unterhaltungen der leichtgesinnten, wie der ernsthaften Männer mit Vorliebe ihre Stoffe, und überall finden wir die Räderspuren des Thespiskarrens. Kein Wunder also, daß auch auf der Tagesordnung des deutschen Reichstages schon mehrfach das Thema aufgetaucht ist.

Eine Versammlung von politischen Männern, die sich in ernsthafter Wechselrede mit der Welt des Lampenlichts, mit den Lebensfragen der Bühne beschäftigt, kann uns nach Athen zurückversetzen, wenn diese Beschäftigung aus dem Bewußtsein entkeimt ist, daß auch die ästhetische Erziehung des Volkes in die Bildungsaufgaben des Staates einzureihen und durch die Pflege des Schönen die Uebung des Guten zu befördern ist. Aber dieselbe Versammlung kann uns auch über zwei Jahrtausende hinweg nach Abdera entführen, wenn der Zusammenklang der verschiedenartigen Stimmen am Ende nichts Anderes ergiebt, als einen Hülferuf nach dem Schutzmann

zur Bewachnng der gefährdeten Musen — nichts Anderes als den absonderlichen Entschluß, Thalia und Melpomene unter die Obhut der polizeilichen Pickelhaube zu stellen und mit dem Gendarmensäbel unsere verknäuelte Theaterfrage zu lösen. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche geringe Geschmacksbildung unsere Volksvertretung bekundet, so oft literarische Fragen zur Sprache kommen. Noch in frischer Erinnerung ist es, wie einst der verdienstvolle Virchow unseren deutschen Rabelais, den kernigen Christophel von Grimmelshausen, zum Zielblatt von Schmähungen machte, ohne von irgend einer Seite durch sachkundigen Widerspruch beschämt zu werden. Nicht viel gründlicher gings bisher in den Theaterdebatten zu. Ich lese die Reden wieder und wieder — und glaube ein flaches Zwischenaktsgespräch zu behorchen, wie man es am Theaterbuffet allabendlich zu hören bekommt: Ein dilettantischer Meinungsaustausch über die eleganten Fragen des Bühnenwesens, ein Hin- und Her von schattenhaften Allgemeinheiten . . . und wenn dann die Präsidentenglocke das Klingelzeichen gegeben hat, geht's zu einem anderen Thema über: Wanderlager, Auktionswesen — kurz, was gerade auf der parlamentarischen Speisekarte steht . . . .

Den Anstoß zu dieser episodischen Reichstagsbeschäftigung mit der Theaterfrage giebt regelmäßig — die Gewerbeordnung.

Apollo und die neun Musen werden beim Anhören dieses unangenehm ehrlichen Wortes von einer Gänsehaut überfröstelt — es schüttelt sie, daß sie ihre Interessen unter dem nüchternen Rubrum „Gewerbe-Ordnung" eingezeichnet finden. Aber das entspricht nun einmal der kahlen Wirklichkeit. Die Mehrzahl unserer Bühnenleiter treibt nur ein auf den Erwerb abzielendes Poesiegeschäft und das artistische Streben, mit welchem sie nebenher nicht ungern liebäugeln, hat keine größere Bedeutung, als die Worte „Gott mit uns",

welche selbst die eingeteufeltsten Geschäftsleute auf die erste Seite ihrer Contobücher zu schreiben pflegen; es entspringt vielleicht vor Allem der Erfahrung, wie sehr Franz Liszt im Recht ist mit seinem Ausspruch, daß jedes Kunstdeficit zuletzt in ein Kassendeficit ausläuft. So war's denn nur folgerichtig, daß man vor einem Decennium mit der Gewerbefreiheit zugleich die Theaterfreiheit beschloß. Jeder Bierwirth bekam jetzt die Berechtigung, seine Biertonnen mit Theaterbegleitung zu verzapfen und seine Kalbscotelettes mit dramatischer Beilage an den Mann zu bringen. Eine Unzahl von neuen Bühnen erstand, und wenn auch inzwischen mehrere davon schon wieder eingegangen sind, so besitzt doch Berlin in Folge der Theaterfreiheit noch immer . . . . dreiundzwanzig Musentempel! Von den Volksbühnen verfolgten nun einige ganz verdienstliche Bestrebungen, indem sie vielerlei Nutzen daraus zogen, daß nach dem Gesetz über die Theaterfreiheit die Hofbühne nicht mehr die alleinige Berechtigung besitzt, klassische Dramen — schlecht aufzuführen. Durch die genannten Bühnen wurde den unteren Schichten wenigstens an einer größeren Anzahl von Abenden die geschmackbildende Möglichkeit gegeben, sich durch unsere klassischen Dichtungen erwärmen zu lassen. Aber diesen gesunden Sprößlingen der Theaterfreiheit stand eine Anzahl von anderen „Bühnen" gegenüber, die nur ein Gemengsel roher Belustigungen boten und das vornehme Schild eines Theater-Unternehmens mißbrauchten, um die brutale Vergnüglichkeit des Café Chantant dahinter zu verstecken. Als vor einigen Jahren auf mehreren solcher Bühnen gleichzeitig die parodistische Carnevalsschnurre „Der geschundene Raubritter" aufgeführt wurde, hat man ziemlich allgemein das Aergerniß, das diese Theater gaben, empfinden gelernt. Denn die an sich unverfängliche Ritterparodie wurde durch die Uebertreibungen einer verfratzten Komik und durch das pöbelhafte Mitspielen des johlenden Publikums zum Tummelplatz

eines verwilderten Muthwillens gemacht. Man stand hier vor den Schattenseiten der Theaterfreiheit: In dem dicken Tabaksqualm der „Nicotinbühnen" erstickten allmählich die Hoffnungen der Sanguiniker, welche von der Theaterfreiheit ein goldenes Zeitalter der dramatischen Volksdichtung erträumt hatten.

Für die darstellende Kunst ergaben sich andere Nachtheile. Die Müheloſigkeit, mit der sich nach dem neuen Gesetz ein Theater-Unternehmen beginnen ließ, verführte so Manchen, mit leichtem Herzen und leichten Taschen, ein wenig „Bühnenleiter" zu spielen. In Folge dessen wuchs in kurzer Zeit die Zahl der Theater-Katastrophen. Der Dämon „Krach" forderte überall peinliche Opfer und auf einzelnen Berliner Bühnen, die den Ruf theatralischer Mausoleen erlangten, wurde jeder neue Direktor in kurzer Zeit zu einem neuen Diogenes, der in seinem Theater mit der Laterne umher wandern mußte, um — einen Menschen zu suchen. Aus den Provinzen häuften sich noch trübere Nachrichten und die Darsteller, die durch Schaden nicht klug wurden, ließen sich trotzdem mit der ganzen geschäftlichen Vertrauensseligkeit des Bühnenvölkchens immer wieder von den Lockrufen eines neuen Direktors kirren, um sich immer wieder nach kurzer Zeit brodlos zu sehen. So bildete sich in Folge der Theaterfreiheit ein schauspielerisches Proletariat aus, das die traurigen Zeiten des künstlerischen Vagantenthums wieder heraufzuführen schien.

Und noch eine bedeutungsvolle literarische Schwierigkeit ergab sich aus dem neuen Gesetze: die Frage der Censur! Eigentlich war sie durch die Theaterfreiheit aus der Welt geschafft, aber durch das Hinterpförtchen einer nicht ausdrücklich aufgehobenen Polizeibestimmung wußte der Censor listig in den Souffleurkasten wieder hineinzuschlüpfen, um hier auf den Blättern der neuen Dichtungen seinen Rothstift in unkontrolir-

baren Zickzacksprüngen umher hüpfen zu lassen. Einige besonders lächerliche Fehlgriffe dieser polizeilichen Regisseure brachten ihre Thätigkeit schon einmal im Reichstag zur Sprache. Es war bei Gelegenheit der berühmten „Fourchambault"-Affaire in Stettin. Damals gab man dem Stettiner Sittlichkeits-Heißsporn, der Augiers Schauspiel verboten hatte, im Parlamente mancherlei bittere Dinge zu hören, aber im Uebrigen wurde von allen Seiten über die Unsittlichkeit der modernen Bühne in ganz polizeilichem Geiste hergezogen und bei dieser Gelegenheit die grellste ästhetische Begriffsconfusion an den Tag gelegt. Eine muhmenhafte Zimperlichkeit führte das Wort, und unaufhörlich wurde das Moralische mit dem conventionell Anständigen oberflächlich zusammengeworfen: Die so ungleichwerthigen Begriffe des Sittlichen und des Schicklichen wurden willkürlich durcheinander gerührt. Der Sittlichkeit ist jeder Dichter fröhnig, denn auch in der Kunst ist das Schöne mit dem Guten verschwistert. Von der Unterwerfung dagegen unter die wandelbaren und engen Forderungen des Schicklichkeitsgefühls muß der Dichter losgesprochen werden, wenn höhere Pflichten es bedingen. Ein Poet kann gegen die Sittlichkeit verstoßen, ohne deshalb im Mindesten unschicklich zu sein, aber er kann ebensowohl alle Schicklichkeit bei Seite setzen und gerade dadurch seine höchste sittliche Sendung erfüllen. Wenn Iffland in seinen ehrbaren Rührstücken nur allzuoft das Gleichgewicht zwischen Schuld und Buße aufhebt, indem er jeden sittlichen Fehl in einem Bad von Thränen abspült und an Stelle eines ehrlichen Männerzorns über das Schlechte ein weibisches Verzeihen und Geltenlassen setzt, so wird in diesen so glatten und reinlichen Scenen eine Lücke in die moralische Ordnung der Welt gerissen und der anscheinend so harmlose Poet ist weit unsittlicher, als unsere gutmüthigen Basen und Tanten es sich träumen lassen. Wenn dagegen ein Dichter mit dem Muth der Wahrheit von dem nackten blutwarmen

Leben die Hüllen entfernt, welche die Schicklichkeit darüber hingeworfen, wenn er heißathmige Leidenschaften mit treuer und wachsamer Beobachtung der Wirklichkeit schildert und mit durchdringenden Augen im Verkehr der Gesellschaft die Natürlichkeiten des Menschenthums aufsucht, so darf man ihn nie und nimmer unter die Aufsicht einer mit der Haube wackelnden Altjungfernkritik stellen — oder man zwingt ihn, zu den Wachspuppen der Almanach-Literatur zurückzugreifen, die mit wirklich menschlichen Menschen nur eine entfernte äußerliche Aehnlichkeit haben ... Wie wenig sind diese elementaren Unterscheidungen der Aesthetik im Reichstag berücksichtigt worden! Ein Abgeordneter bedauerte sogar, daß man heutzutage nicht einmal mit seiner eigenen Tochter unbesorgt in ein Theater gehen könnte, und der nationalliberale Redner erneuerte damit einen Gouvernanten-Maßstab, gegen den sich bereits Goethe in seinen Gesprächen mit Eckermann in aller Nachdrücklichkeit aufgelehnt hat. Ein ultramontaner Tugendbold, der die plastischen Nacktheiten der Nationalgalerie in einer spätern Sitzung gerügt und ein Bedauern hat durchblicken lassen, daß die Oceaniden auf der Prometheusgruppe von Ed. Müller nicht mit einem Bademantel dargestellt sind — er ist zwar lauter und herzhafter ausgelacht worden, aber im Grunde hat er nur denselben Mangel an ästhetischer Erziehungsreife bewiesen, hat denselben Einbruch des Philisterthums in das Gebiet der Kunst begangen. Es braucht nicht bewiesen zu werden, daß vor den Sittsamkeits-Pedanten des deutschen Reichstags die kühnsten Meisterwerke der Litteratur nicht bestehen würden. Aber begreiflich ist es, daß sich durch parlamentarische Ermunterungen dieser Art die Censur veranlaßt fühlt, ihren Moral-Zollstock immer ängstlicher anzulegen. Gegenwärtig finden graziöse Ungezogenheiten des Uebermuths, wie sie in den französischen Possen geboten werden, schwer Eingang in Berlin und selbst ehrlich herbe Stücke er-

halten nicht den polizeilichen Passirschein. Die gesungenen Schlüpfrigkeiten der Operette dagegen, die lüsternen Nuditäten des Ballets und der Bazar von weiblichen Reizen im Ausstattungsstück findet nach wie vor die polizeiliche Genehmigung. Es herrscht auf diesem Gebiet die krauseste Willkür, die ärgste Launenhaftigkeit. Und wie wandelbar sind die polizeilichen Anschauungen je nach dem geographischen Breitegrad! Was an der Elbe erlaubt ist, wird an der Spree untersagt, und umgekehrt. „Die Hexe" von Arthur Fitger war in Berlin erlaubt, in Dresden verboten — „Niniche" ist in Dresden erlaubt, in Berlin verboten, und bald wird es nothwendig sein, nach dem Vorbild der Pflanzen-Geographie eine Sittlichkeits-Geographie herauszugeben, um die Geltungsbezirke der polizeilichen Moralbegriffe nach der Meilenzahl abzugrenzen.

Das sind die Zustände, die uns ein Decennium der Theaterfreiheit zurückläßt. Sie haben sich gleichsam hinter dem Rücken des Staates herausgebildet, dem man ja durch jenes Gesetz alle Verantwortlichkeit für die künstlerische Erziehung abgenommen hatte. Für die Reformlust lag daher nichts näher, als dem Staat diese Verantwortlichkeit wieder aufzuwälzen und seine reichen finanziellen und administrativen Hilfsmittel zur Läuterung des Volksgeschmackes heranzuziehen.

Die ersten Anläufe dazu wurden schon vor vier Jahren in einer Flugschrift gemacht, die von einem angesehenen preußischen Officiosus in die Welt gesendet wurde. Es ist die vielbesprochene Hahn'sche Schrift „Das deutsche Theater und seine Zukunft," die in Regierungskreisen ungewöhnliche Beachtung fand. Dem officiösen Theaterreformer fehlte es nicht an dem redlichsten Wunsche der Besserung. Aber in seinen praktischen Vorschlägen spürte man gar zu sehr die trockene Luft einer preußischen Beamtenstube, denn diese Vorschläge kamen schließlich auf eine vollkommene Verstaatlichung des Kunst-

geschmackes hinaus. Für die darstellende Kunst erblickt Herr Hahn die Rettung in der Errichtung von künstlerischen Cadettenhäusern, in welchen ein stehendes Heer von Schauspieltalenten staatlich herangedrillt werden soll. Die Censur will er einer staatlichen Central-Commission für Theater-Angelegenheiten überantworten. Die Bühnendichter sollen durch reichliche Preisausschreibungen zum Hervorbringen von guten Theaterstücken staatlich befruchtet werden und für das Volk endlich sollen die alleinseligmachenden Künstler der Hofbühne in jeder Woche einige Male mimen. Pedantische Zukunftspläne, die nur aus einem bureaukratisch erzogenen Gehirn emporsteigen, aber immerhin für eine fruchtbare Reichtagsdiscussion, für einen klärenden Meinungsaustausch den Stoff geben konnten, und für ein vernachlässigtes Gebiet die Verantwortlichkeit der Regierung wieder aufrufen . . . . .

Und was hat nun der Reichstag geleistet, als ihm alle diese Fragen wiederholt näher traten?

Mit pietätloser Oberflächlichkeit hat er die wichtige Materie im Handumdrehen erledigt. Der Zoll auf Kratzendraht und Kammgarn hat ihm seinerzeit mehr Kopfzerbrechen verursacht, als das künstlerische Wohl und Wehe des Reiches und damals wurde auch mehr Sachkenntniß bewiesen als in den Theaterdebatten, wo es z. B. einem Redner widerfuhr, die „deutsche Bühnengenossenschaft", der nur Theaterdirektionen angehören, mit der „deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten" frohgemuth zu verwechseln! Das Ende war der abenteuerliche Entschluß, die Hebung des Geschmackes vertrauensvoll in die derben Hände — der Polizei zu legen. Sie soll in Zukunft bei Ertheilung einer Theaterconcession nicht blos die sittliche und financielle Zuverlässigkeit des Bewerbers, sie soll auch seine artistische Eignung zu untersuchen haben. . . . Die Polizei als artistische Prüfungscommission! Neben den Criminal- und Sittenschutzleuten, die

wir bereits in beruhigender Menge besitzen, auch noch Kunstschutzleute! ... Und wie sich unsere Parlamentarier diese artistische Schutzmannschaft wohl vorgestellt haben mögen? ... Ob in Zukunft die Polizeiwachtmeister statt der bisher üblichen Weihnachts-Gratification ein schön eingebundenes Exemplar der hamburgischen Dramaturgie zu erwarten haben? ... Ob auf unseren Kanzleien neben dem Reichs-Strafgesetzbuch die Poetik des Aristoteles zu finden sein wird? ... Ob für das Ehrenamt der Kunstpolizei ebenfalls nur ausgelernte Unterofficiere zugelassen werden, die den Berechtigungsschein für die Civilversorgung haben? ... Und ob wirklich dann eine neue polizeilich concessionirte Blüthezeit der Kunst zu erwarten ist? Nebelhafte Träume, die aber im märkischen Sande vielleicht noch drollige Wirklichkeit werden!

Mit der staatlichen Schöpfung einer artistischen Behörde, die aus schriftstellerischen und künstlerischen Capacitäten zusammenzusetzen wäre, mit der Schöpfung eines neuen „Ministeriums der schönen Künste", das eine ästhetische Durchbildung des Volkes mit leisen Mitteln allmälig anzustreben hätte, würde sich wahrscheinlich auch Derjenige am Ende befreunden können, der im Uebrigen aus guten Gründen von geistigen Vormundschaften keine sonderliche Meinung hat. Nach dieser Richtung hin hätte der Reichstag längst einen Vorschlag machen sollen. Aber bevor der Staat nicht für diese athenienſischen Träume reif wird, soll man die ganze Theaterfrage lieber in einem weiten Bogen umgehen und die Bewachung des Geschmackes einfach dem ästhetischen Sicherheitsdienst der Kritik überlassen.

W. Moeser Hofbuchdruckerei, Berlin, Stallschreiberstraße 34. 35.

In unserem Verlage erschienen:

Das niederdeutsche Schauspiel.

Zum Kulturleben Hamburgs

von

Karl Theodor Gaedertz.

Zwei Bände.

I. Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit.

II. Die plattdeutsche Komödie im neunzehnten Jahrhundert.

Preis jedes Bandes 4 Mark.

Wippchen's sämmtliche Berichte.

Herausgegeben von Julius Stettenheim.

Drei Bände.

Band I.	brochirt	**1 Mk. 20 Pf.,**	eleg. geb.	**1 Mk. 75 Pf.**
Band II.	„	**1 Mk. 70 Pf.,**	„	**2 Mk.**
Band III.	„	**1 Mk. 50 Pf.,**	„	**2 Mk.**

Boccaccio's Troilus und Cressida

(IL FILOSTRATO).

Ein Epos in 10 Gesängen und 2 Epilogen.

Zum ersten Male ins Deutsche übertragen

vom

Freiherrn von Beaulieu-Marconnay.

8. Auf Originalbüttenpapier gedruckt, in Liebhaber-Einband.

Preis 5 Mark.

W. Moeser Hofbuchdruckerei, Berlin.